شرفات

أنابيس نن

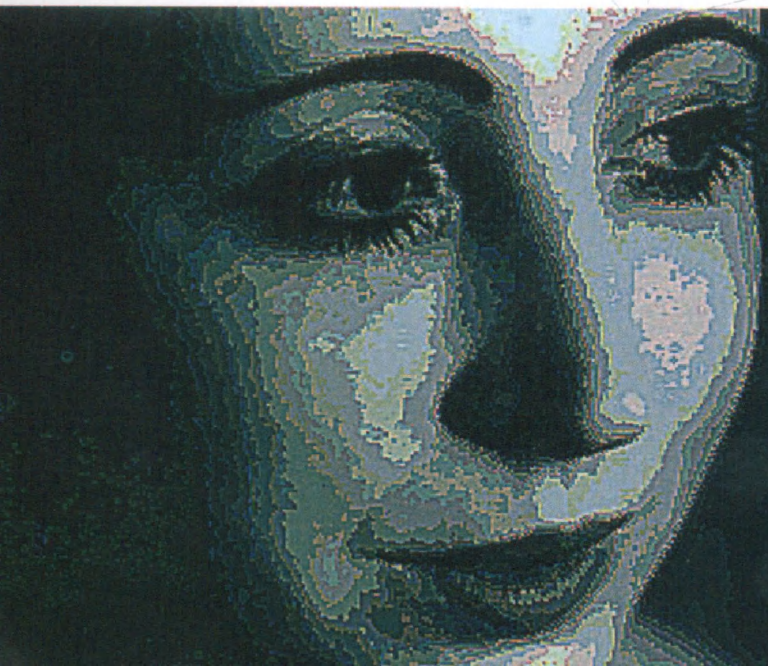
رواية المستقبل

ترجمة وتقديم

محمود منقذ الهاشمي



Anais Nin The Novel of The Future



Anais Nin
Anais Nin
The Novel of The Future
The Novel of The Future
Anais Nin
The Novel of The Future



رواية المستقبل

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

The Novel of the Future

Anais Nin

رواية المستقبل

أنابيس نن

ترجمة وتقديم : محمود منقذ الهاشمي

طبعة دار أزمنة الأولى : 2016



أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس : 5522544

ص.ب: 950252 عمّان 11195

شارع الشريف ناصر بن جميل ، عمارة 55 (الدوحة) ، ط4

ınfo@azminah.com

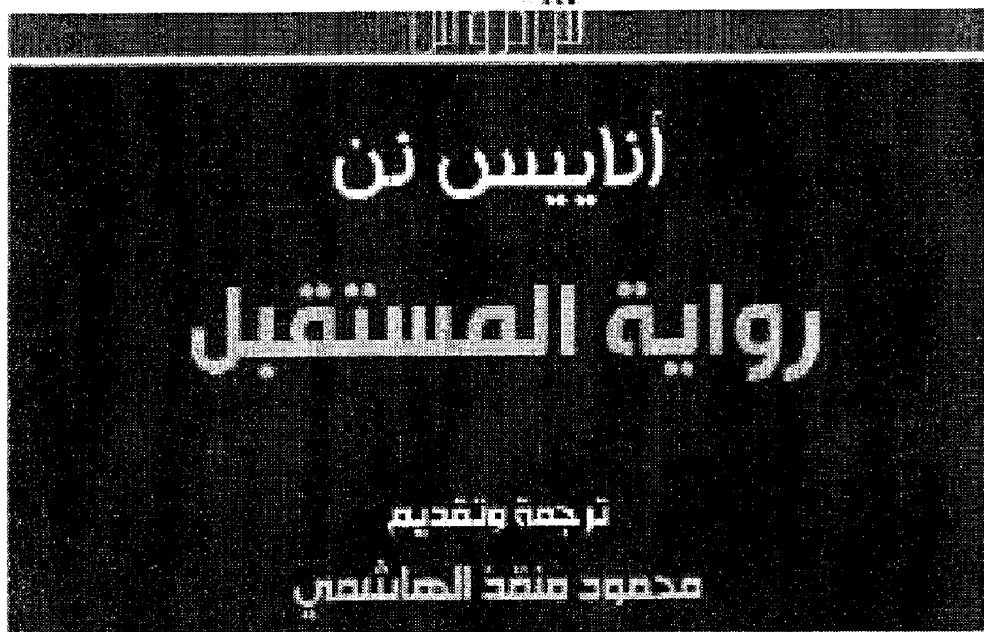
info@azminah.net

Website:http://www.azminah.com

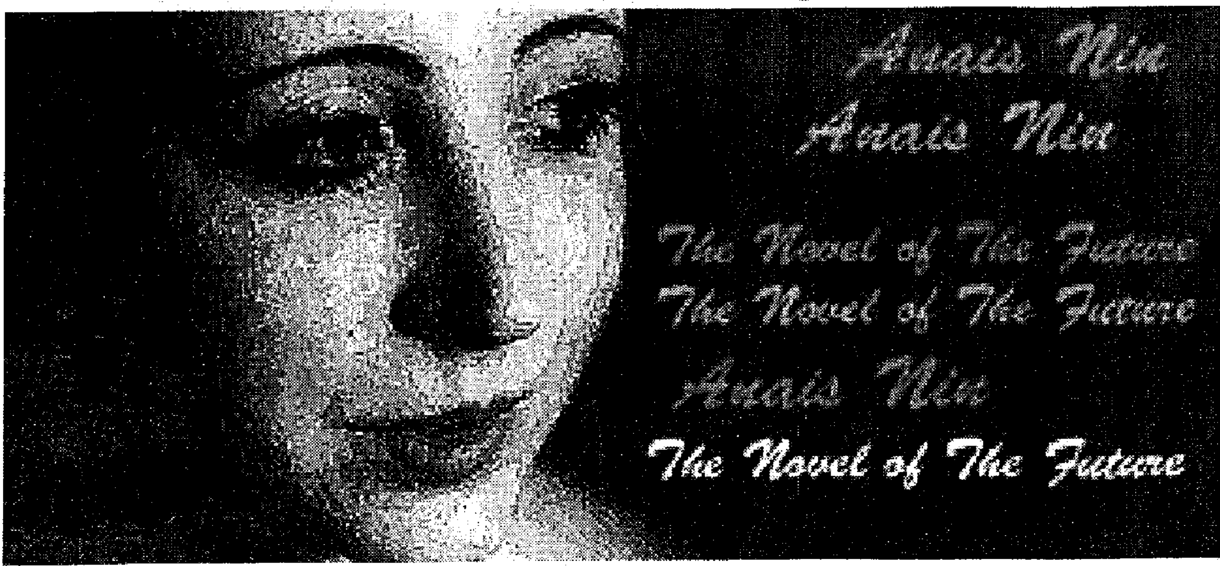
تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح)

التنضيد والأخراج الداخلي : أزمنة (نسرين العجو)

تاريخ الصدور : كانون الثاني/ يناير 2016


أنابيس نن
رواية المستقبل
ترجمة وتقديم
محمود منقذ الهاشمي


أزمنة


Anais Nin The Novel of The Future
Anais Nin
Anais Nin
The Novel of The Future
The Novel of The Future
Anais Nin
The Novel of The Future

الفهرس

مقدمة الترجمة العربية

محمود منقذ الهاشمي

إن كتاب أناييس نن «رواية المستقبل» هو دراسة من دراسات النظرية الأدبية. فهو تأمل في واقع نوع أدبي، ونقد لما هو مألوف حوله وما يسلَّم بصحته، وهو تفكير في التفكير، وفحص لمقولات سائدة وتأسيس نظري لنوع من الفن الروائي، هو رواية المستقبل، مبنيٌّ على خبرة المؤلفة في الرواية بوصفها روائية وقارئة للروايات.

وعندما نصف هذا العمل بأنه نظرية أدبية في الرواية، نجد من الضروري للغاية التمييز بين النظرية الأدبية و «البويطيقا»، أي البحث في النواظم الداخلية. فقد أدخل أرسطو مصطلح «البويطيقا» poetics منذ أن كتب كتابه المعنون به ودرس مبادئ الشعر وأشكاله وتقنياته. إلا أن المصطلح قد اتّسع ليشمل كل الأنواع الأدبية، حتى غير الشعرية. ويخطئ بعض الكتّاب حين يترجمون المصطلح بـ «الشعرية» لدى دراسة نثر لا علاقة له بالشعر. فقد تطوّر المصطلح، وعندما يتحدث بعض الكتّاب الغربيين عن البويطيقا في أعمال أدبية نثرية، لا يقصدون أن في هذه الأعمال أية شعرية؛ واستعمال العرب لمصطلح الشعرية في هذا السياق تضليل تام. إنهم لا يتحدثون عن شعرية هذه الأعمال؛ وقد استعير مصطلح «البويطيقا» من أرسطو لأنه أول مصطلح يبحث في النواظم الداخلية للعمل الأدبي، وإنما هم يتحدثون عن مجموعة الإجراءات التي تحدّد «الأدبية» في تلك الأعمال.

والاختلاف المهم بين «البويطيقا» و«النظرية الأدبية» هو أنه على الرغم من أن الأدب ميدان واسع للقيم، فإن «البويطيقا» لا تدرس العمل الأدبي من حيث هو عمل قيمي، بل بوصفه عملاً تقنياً، بوصفه مجموعة من النواظم الداخلية. وعلى العكس من ذلك، فالنظريات الأدبية معنيّة بالقيمة لا بالأدبية.

إن أنابيس نن لا تنفي الأدبيّة عن الأعمال التقليدية، وليست مهتمة بذلك؛ ولكنها تسلّط الضوء على الآفاق الجديدة التي يمكن أن تبلغها الرواية. إنها تكتشف أبعاداً جمالية جديدة، وأعماقاً إنسانية مجهولة، وطرقاً في الإبداع الجديد توازي اكتشافات العلم الحديثة. وترينا، مثلاً، كيف يمكن في رواية صغيرة هي «عين في منزل الحب» أن نفهم بطلة الرواية «سابينا» فهماً أعمق وأدقّ من فهمنا لبطلة رواية ضخمة هي «مدام بوفاري» لبلزاك، بل كيف يمكن تجاوز الفهم إلى الشعور بالعلاقة الصميمية بالبطلة. ونرى إلى ذلك أن سابينا، المرأة الفردية ذات الأبعاد اللولبية المتعدّدة تمتدّ لتصبح رمزاً لكل «دونا جوانا»، لكل صائدة رجال، لا تمنح ذاتها كاملة لأي رجل، إذ لم تتفتّح بعد أنوثتها الإنسانية فتعوض عن ذلك بتأكيد أنوثتها الجنسية فقط. تصير محبة للفتوحات، ميّالة إلى التحوّل، تشعر بالنشوة في جذب رجل إلى جوارها، كأنها تحمل غنيمة نصر، ولكنها تقاوم الاتحاد الكامل، وتعرف أن نشوتها سريعة الزوال كنشوة الشراب، تتركها في اليوم التالي أشدّ زعزعة، وحتى أشدّ ضعفاً في الصميم، ضئيلة القيمة، مهزومة، غير حائزة على شيء. وتصدق هذه الشمولية على شخصية «دجونا» في رواية «شتاء المكر» حيث تغدو رمزاً لكل متأملة، وعلى «ليليان» ذات السلوك الأعمى في رواية «سلالم الحريق»، وسواهما.

هذا مثال على رمزية الشخصية الكلية في أعمال أنابيس نن الروائية، ولكن للرمزية في داخل العمل الواحد معنى مختلفاً. فهي تستخدم في رواياتها التجريد والترميز؛ وللتجريد (استخدام شيء بوصفه يمثّل عدة أشياء) وظيفة تختلف عن الرمزية (منح الأشياء الخارجية معنى داخلياً). وهي تعني التجريد بالمعنى الذي استخدمه اليابانيون، وبعض الرسّامين الغربيين، وهو اختيار الأجزاء المهمة. فقد لا يكون ما تصوِّره الدارَ الكاملة، أو الجسم الكامل، أو البيئة الكلية، ولكننا نعرف من الرسم الحديث أن العمود قد يعبّر أكثر من الدار الكاملة، كما عبّر نحت برانكوزي عن تحليق طائر مع إهمال الأجنحة.

وهي تهمل في تصويرها للشخصية ما تراه واضحاً جداً، أو رَوْسماً. وترى أن إحدى وظائف الرواية يجب أن تكون إقصاء الرواسم، والبحث عن الأشكال الشفّافة الجديدة، التي لم تُرَ من قبل. وعندما أراد جون ميرو أن يرسم بهجة السيرك، رسم خطاً منحنياً بهيجاً في الفراغ وكرة حمراء. فأوحى باللعب و الإحساس بالسباحة في الهواء مما لم يوحِ به سيرك ثقيل جداً ذو إثني عشر فيلاً، وأربعة عشر حصاناً، وخمسة عشر مترجّحاً.

وتتداخل الفنون مع الرواية الحديثة؛ فيعبِّر بالموسيقى عن علاقة عاطفية كالصورة الأوركسترية التي تعبّر عن علاقة أب بابنته. ويشبه استخدام الإيقاع سحراً في الكتابة القرع في الجاز، وتنقل المقطوعات الموسيقية العالمية مكنونات اللاشعور. وتعبِّر الحركات الموسيقية عن مراحل الإدراك، والتموّجات الانفعالية، والانغماس في التجربة والخروج منها، والعودة الاسترجاعية، والأوصاف المستقبلية لكوامن الشخصية. وعندما بدأت أناييس نن تتردّد على الفنانين لاحظت المزج في الرسم واكتشفت ترتيب الألوان. ثم أخذت تلحظ الناس على أساس الألوان التي يستخدمونها ويعيشون بها. ومن الرسّامين تعلّمت الفارق بين الشفوف وعدم الشفوف. وعندما كانت مع الموسيقيين تعلّمت من أخيها المؤلف الموسيقي جوكن نن أن تفكّر في الناس بلغة الموسيقى التي تعبّر عنهم. كذلك استفادت الكاتبة من فن العمارة وفن النحت والسينما والرقص الحديث. وكما تقول فإن «الفنون والإنسانيات تتماسك في لحظة الإبداع وتتحادث وتتعايش».

وقد استوعبت أناييس نن روح العلم الحديث ومعطياته ونتائجه في النّمو الخلوي والنسبية وعالم النبات والتفاعلات الكيميائية، ومبادئه ولا سيما منها مبدأ الاحتمالات. وهي لا ترى سبباً للنزاع بين العلم والفن؛ وحول العلاقة بين العلم والرواية تقول: «تريك الرواية العلمية الجيدة عالمَ الغد قائماً على الاحتمالات العلمية. وتريك الرواية الاستكشافية الجيدة إنسانَ الغد، الإنسان الذي قد تكونَه، قائماً على الاحتمالات السيكولوجية. إننا لن نستطيع أن نألف العالم الحديث ضمن أنفسنا إلا إذا نزعنا خوفنا من استكشافه.» ولذلك فالتحليل النفسي يُثري رؤية الكاتب، وقد أثرى بالفعل رؤية من أقبل عليه واستفاد منه. تقول: «ولقد رفض ريلكه التحليل النفسي، إذ خاف أن يشفيه، فيشفيه من الشعر. ورفضه كافكا، فظلَّ حبيساً في عالم ضيّق من الكوابيس. وقبله هيرمان هيسه، فاتّسع خياله. فالخوف لا يحفظنا إلا من الأعماق. وكان ستريندبرغ في طليعة زمانه.»

وينبئ كتاب «رواية المستقبل» عن دراية أناييس نن العميقة بالتحليل النفسي، بل كذلك عن بصيرة سيكولوجية لديها. وقد أخذت التحليل النفسي مباشرة عن المحلل النفسي أوتو رانك، وعلى نحو غير مباشر من دراستها لعدد من أقطاب التحليل النفسي أمثال ك.غ. يونغ الذي تعلّمت منه الانبثاق من الحلم إلى الحياة، إلى الواقع، ومصطلحي عالم النهار وعالم الليل للدلالة على عالمي الشعور واللاشعور، ومفهوم العاشق ـ الشبح، الذي يراود بعض النساء ويمنعهن من الحب. ومن

تأثيرات فروم في الكاتبة «العلاقة التواكلية» وهي علاقة قائمة على الخضوع والسيطرة، باتّحاد ذات فردية واحدة بذات أخرى (أو أية سلطة خارج الذات) بطريقة تجعل كل طرف يفقد سلامة ذاته وتجعلهما يتواكل كل منهما على الآخر تماماً. وقد استكشفت أنابيس نن هذه العلاقة في رواية «سلالم الحريق» التي خضعت فيها ليليان للرسّام جي وتواكلت عليه وشعرت أنها لا تستطيع أن تعيش أبداً من دونه؛ ولكنها لم تحقق حريتها. وصوّرت في تلك الرواية أننا لا نستطيع أن ندع الآخرين يفعلون لنا ما لا نستطيع أن نفعله بأنفسنا لأننا لا نعيش في هذه الحال إلا من خلالهم. وكانت موفّقة كل التوفيق حين استخدمت، لتوضيح هذا التواكل، لوحة پيكاسو التي تمثّل شخصين يتنفّسان من رئة واحدة. ومن تأثيرات فروم كذلك مفهوم النكروفيليا، الذي عبّرت عنه بوضوح، وأمور أخرى كذلك. وكان تفاعلها مع معطيات المحلل النفسي البريطاني ر. د لانغ ملموساً تماماً. ومن بصائرها السيكولوجية ما درسته في روايتها المعنونة بـ «القلب ذي الحجرات الأربع» من التناقض السيكولوجي الدقيق القائم على أن الشخص غير العقلي كثيراً ما يفرض سيطرته على الآخر أكثر مما يفرضه العاقل؛ لأن الذهن غير العقلي لا يمكن أن يصفو أو يتأثّر أو ينهزم عندما يكون منطلقاً من حاجة من حاجاتنا غير العقلية التي لا نريد أن نواجهها. وكانت «زورا» في تلك الرواية رمزاً لسيطرة القوة السلبية.

ومن دراستها للتحليل النفسي غيّرت مفهومها للشخصية الروائية: «صوّرت الرواية التقليدية الشخصية على أنها وحدة، قد تشكّلت سابقاً، على حين أن التحليل النفسي بدراسة اللاشعور قد كشف العكس، وهو أن الشخصية متموّجة، نسبية، متحوّلة، متفاوتة النضج، غير متماثلة النمو، ذات مناطق عقلية ومناطق غير عقلية. ولم يكن بودي أن أكشف قدر الشخصية بل أسرارها وقوالبها وسماتها السلبية التي تتداخل مع إنجازاتها وعلاقاتها. أردت أن أُظهر العُصاب بما هو وغد، والسلبية بما هي مصدر مآسينا».

وعندما حلّلها الدكتور أوتو رانك في پاريس سنة 1933 بدأت تفهم نظاماً جديداً في اختيار الحوادث، نظاماً تصنعه الذاكرة، تصنعه كرونولوجيا الانفعال، لا كرونولوجيا التواريخ. وفي الرواية أخذتْ تُمعن في ملاحقة النفس الخفية، وتولي كثيراً من الأهمية لأحلامنا وأخيلتنا، لأنها مقتنعة بأهميتها وإلهامها. ولكن أنابيس نن تحذرنا من أن «بعض الكتّاب قد جعلوا الحياة اللّيلية

[أي اللاشعورية] مرئية، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستنبطوا منها أية دلالة، بل وضعونا في أحابيل واسعة مملوءة بالشواش و الأنقاض. إن هذا هو ما وجدوه في لا شعورهم!»

وفي بعض الأحيان لا تستخدم الكاتبة مصطلح «اللاشعور» بل تستخدم بدلاً منه مصطلح «ما تحت الشعور»، متأثّرة باستخدام بعض الكتّاب له. وقد بيّنت الدراسات التحليلية النفسية الحديثة انه استخدام غير موفّق، لأنه يشي بدلالة مكانية بدل الدلالة الوظيفية، أو قد يوحي بأنه غير اللاشعور، أي عدم الشعور بشيء ما والكفّ عن إدراكه. على أية حال، من المأمول ألا يؤثّر ذلك في فهم القارئ لأفكار الكاتبة.

فالقارئ لكتاب «رواية المستقبل» يتعلّم المستويات المختلفة للنفس، والممرات بينها، والمسارب بين الشعور واللاشعور، بين الحلم واليقظة. فلا لافتة تقول: «ههنا ندخل حلماً!» ولكن الحلم، كالأحلام في رواية «الطائر المصبوغ» لجرزي كوسنسكي إنما هي نموّ عضوي لما يجري في عالم اليقظة، وهي امتداد شعري للدرامة الداخلية في بطل الرواية الذي هو طفل صغير في السابعة من عمره، قد تشرّد وهام من قرية إلى قرية بعد أن فقد أبويه والمرأة التي عُهِد به إليها. إنها إحدى روائع الرواية العالمية، وهي أولى روايات الكاتب الأمريكي جرزي كوسنكي. ومن مزايا هذه الرواية أنها وإن كانت تستهوي الخاصّة بأفكارها العميقة وصورها الفنيّة فهي من أكثر الكتب مبيعاً ومقروئية وقد تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة وطُبعت مرات ومرات، وحُوّلت إلى فيلم سينمائي، ونالت في فرنسا جائزة أفضل رواية أجنبية. وتجعلها أنابيس نن مثالاً من الأمثلة المتميزة على الرواية الطليعية وتقول: «يعالج جرزي كوسنسكي في «الطائر المصبوغ» الوحشية والعنف الكامنين في الكائنات البشرية. ولكنه لا يصفهما باستمتاع منحرف، أو افتتان بالسادية شأن ترومان كابوت في «الدم البارد». إنها سادية عضوية لا تنفصل عن فترة من التاريخ، مرحلة من الاضطهاد وآثارها على طفل السابعة. وجانب من قوتها أنها مرحلة حقيقية من التاريخ، مأساوية، يرويها شاعر، بأسلوب عظيم الجمال والأصالة ويحتكم إلى الذكاء. ومن جديد، وكما في «آكل لحم البشر» أو أعمال جينيه، نجد التعبير الفني يعمّق التجربة.»

والطائر المصبوغ مصبوغ بالفعل وليس ملوّناً بطبيعته، فقد صبغته إحدى شخصيات الرواية وجعلته مختلفاً عن سربه. وعندما أراد العودة إلى السرب انحرف أحد طيوره باتجاهه، وتبعه طائر بعد

آخر، وانقضّوا عليه في هجوم عنيف وقضوا عليه؛ ومن هنا رمزيّته التي تقول فيها أناييس نن: «إن الطائر المصبوغ رمز لما يحلّ محلّه في الكتاب كلّه. إنه اضطهاد الأنواع للنوع البشري، ولكنه في معظم الأحيان اضطهاد ضمن النوع ذاته لمن يبدو غير منتم إليه.» وبما أن الطائر المصبوغ رمز شامل، باستخدام اصطلاحيات فروم، يمكن القول إنه رمز لما يعانيه المختلف ممن ينتمي إليهم وحنينه إلى أن يكون واحداً منهم. والرواية هي استعارة حول الوضع البشري الذي يعبّر عن الاغتراب في عالم عدائي ومجرد من الصفات الإنسانية وشرير بكل معنى الكلمة. ومن كل ما كتبته أناييس نن حول الرواية يستولي على النفس الشعور العميق بغيابها عن ثقافتنا.

وتقول أناييس نن: «يعلم روائي المستقبل، كالفيزيائي الحديث، أن الواقع النفسي الجديد لا يمكن أن يُستكشف إلا في ظل الضغط الجوي، واشتداد الحرارة، والسرعة، وبالإضافة إلى ذلك بلغة الأبعاد الزمانية والمكانية التي لا تلائمها الأشكال والتقاليد القديمة للرواية.»

وتصف عالم وليم غوين بأنه ينصهر فيه الواقع، والوهم، والحلم كما في الشعر والمقاطع ذات الانسجام الشعري نجدها في كل كتبه. إنه نبي الجو، والمناخ، والمزاج، والتغيّرات البارعة.

وتقدّم رواية «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» للروائية مارغريت يانغ على أنها مثال للرواية العظيمة التي يمكن أن تُلهم الكتّاب الجدد. وتقول: «كل ما قلته حول الكتابة، وكل ما قدّمته من موقف، ونظرية، وتقنية، واقتراحات، وإيحاءات يمكن للمرء أن يتعلّمها من أغنى المصادر على الإطلاق، وهي أعمال مارغريت يانغ».

إن من يقرأ كتاب «رواية المستقبل» لأناييس نن، قد لا يتعلّم كل ما قدّمته الكاتبة، ولكنه لن يظلّ كما كان قبل قراءته أبداً. إنه سيعيد النظر في كل ما في ذهنه عن الرواية، وسيتجدّد وعيه، وفي كل قراءة جديدة سوف يكتشف أموراً جديدة.

ومما له دلالته المهمة قول الكاتبة: «ليس هذا الكتاب إثباتاً لما حقّقته أعمال الكتّاب في اتجاه متشابه فقط. إنه كذلك دراسة استكشافية تقدّم بعض الدلالات الناتجة عن البحث في إمكانات المستقبل. وما يجعل الكاتب المعاصر غير مستعدّ إلى الآن للدخول في اتحاد مع العلم هو في تصوّري أنه مازالت تربكه لغته ومعرفته شديدة التخصّص.»

الفصل الأول

انبثق من الحلم

قال يونغ: «انبثقْ من الحلم...»

ومن المهم أن نعود إلى التعريف الأصلي للكلمة التي نستخدمها كثيراً دون أية مبالاة. إن تعريف الحلم هو : الأفكار والصور التي توجد في الذهن ولا تخضع للعقل. وليس الحلم بالضرورة هو الصورة أو الفكرة التي تبدو لنا في النوم. إنه مجرد فكرة أو صورة تنجو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي. وتأسيساً على ذلك قد يشتمل مصطلح الحلم على الفكرة الخيالية، والتصور، وحلم اليقظة، والرؤى والهلوسات الناتجة عن تأثير المخدرات ـ وأية تجربة انبثقت من مملكة ما وراء الشعور. وهذه التصنيفات هي مجرد طرق لوصف الأحوال والمستويات المختلفة للوعي. والشيء المهم الذي يستحق أن نتعلمه من الفن والأدب بخاصّة هو الممر السهل بينهما والعلاقة. والعصاب يحدث انشطاراً ويقيم حدوداً دفاعية. إلا أن الكاتب يستطيع أن يتعلم السير بين مملكة وأخرى دون خوف، وأن ينشئ بينهما علاقة متبادلة ، وأن يصهرهما جوهرياً.

برهن التحليل النفسي أن الأحلام هي المفتاح الوحيد لحياة ما وراء الشعور. وما أكده المحللون النفسيون من العلاقة بين الحلم والأفعال الشعورية هو ما كان الشعراء يعرفونه من قبل. لقد تنقّل الشعراء بيسر على هذا الجسر، من الشعور إلى اللاشعور، ومن الواقع الفيزيقي إلى الواقع السيكولوجي. إن حِرفتهم هي الدمج بينهما ولذلك فإنهم قد يؤدون عملهم بانسجام. ووظيفة الرمز هي توحيد الأشكال المتنوعة للواقع وتركيبها. (ومعظم الروائيين يستخدمون الأحلام على سبيل الزخرفة، دون وصلها بالحياة اليومية، ولكن الكاتب المعاصر قد أصبح أشدَّ خبرة في

الكشف عن تأثير أحدهما في الآخر.)

عندما كنت في الحادية عشرة من عمري كتبت مسرحية مثلّتْ فلسفتّي في الحياة بشكل مسبق. كانت «ملودراما» ذات ذروة فجائية. أبٌ أعمى يعيش مع ابنته الوفية في فقر مدقع في أحد الأكواخ. ولكن الفتاة كانت دائماً تصف حياتهما، وبيتهما، وحديقتهما، وأصدقاءهما، بأوصاف الجمال والرفاه، خالقة الوهم لأبيها لتهدهده به. ثم يأتي طبيب إلى القرية ويُجري عملية جراحية لعيني الأب. وهو الآن يستطيع أن يرى من جديد. أمأساة؟ لا، فعندما فتح عينيه على الواقع الرث، لم يحدث له انهيار ولم يشعر بأنه كان مخدوعاً. أخبر ابنته: «الحقيقة هي أنك وصفت لي أشياء لم يكن لها وجود، ولكنك وصفتها بحيوية جعلتني أستطيع أن أبدأ في بناء حياتنا على الصورة التي حلمتِ به.» إن الحلم قد أصبح مترجماً إلى الواقع.

إن الحلم، كما تفحصّه العلماء باختبارات متعددة، قد وُجد ليكون ضرورة كاملة للإنسان. إنه يحافظ على حياتنا النفسية حية، في جو مميز. ولا يؤدي بالحياة إلى الإنحراف ولا يتعرض لضغوط المجتمع. وعندما نكف عن الإيمان بهذا القاع الروحي، تصبح حياتنا صَدَفات خاوية، آلية، ميكانيكية. نحن لم نؤمن به إلا عندما أظهر لنا أعراض العصاب. وما زال الأدباء والشعراء يدافعون عن وجوده بوصفه مصدر الإبداع.

لقد نشأ العصاب عن محاولتنا الفصل بين المستويين الفيزيقي والميتافيزيقي، وجعل كل منهما ضد الآخر، يتقاتل في حرب ضروس. وإذا كان صحيحاً أننا نعيش في عدة مستويات في وقت واحد هي ـ الصراع النفسي والعمل، والماضي والحاضر، والشخصي والجماعي ـ فإننا قد مُنحنا الطرق لتوحيدها: بعضها بالدين، وبعضها الآخر بالفن. ولا يكون الفصل بين هذه المستويات ضرورياً إلاّ عندما تتنازع، والفصل هو نتيجة للنزاع. وإرادةُ كيف يمكن لهذه المستويات أن تعمل معاً في انسجام هي مهمة الكتّاب المعاصرين.

لهذا على الكاتب أن يدرس الممرات. وتلك الممرات كروافع الأقنية، يغذي بعضها بعضاً بينما تحول دون غرق المستويات. إن حِرفة العمل الفني وشكله يقومان على هذا الأساس من منع الغرق. فالهواة يغرقون. وعلى الكاتب أن يظل منفتحاً، مرناً، يلاحق ويطيع الصور التي تنزع البنية الشعورية إلى تحطيمها أو محوها. وتلك الكتابة التي يستخدمها العلم أن الفكر لن تعيد الصور

ولن تنقلها إلى أقنية المشاعر، عندما تكون مؤثرة. نحن نصنِّف ونُفهرس، ونضع في ملفّات، ولكن ليس ببعد شديد عن الشعور بالتنظيم ولكن ببعد عن الخوف. والعالم النفسي بينما هو يستخدم الأحلام وبوصفها نوعاً من مسبار المحاكاة الألكترونية لرسم أعماق اللاشعور، فإنه غالباً ما يكون، كما بيّن الدكتور ر.د.لاينغ R.D.LANIG شديد القلق لانتزاع الخطوط الفاصلة للحالة السوية حسب تعاريفها التي لا توجد في الواقع بوصفها حقائق نهائية بل تتموج وتتغير وتعدلها البحوث الجديدة.

وقد يكون دمج الشعور وما وراء الشعور محفوفاً بالمخاطر عند العصابي، كما هو محفوف بالمخاطر عند متناولي المخدرات. ولكن الكاتب الذي يعي الطريقة التي توجد بها هذه العلاقة التي تحيا في الواقع وتغذي الإبداع، فإنه سرعان ما يستطيع أن يؤلف بين الفكر، والحدس، والانفعال، والغريزة، وسرعان ما يصبح عمله متكاملاً.

عندما يدرس المرء الممرات، فإنه يكتشف الشكل والنموذج الدقيقين للاشعور، ولكن المرء لا يصبح مرئياً حتى تجتمع العناصر. ويتعلم المرء عقد اللاشعور من التحليل النفسي. إنها قصة بوليسية عن الانفعالات. وقد كان هذا المفهوم مبسطاً في مسرحية إريك بيرن «أناس الألعاب». ومن الممكن لأية محاكاة اصطناعية للاشعور أن تُضبط بالجرم بسهولة. فهي غير معقولة وخالية من المعنى؛ وهي مشوَّشة وقبيحة. والصور غير مترابطة. وهي لا تهدي إلى شيء.

وما يفعله المحلل النفسي هو كذلك ما على الروائي أن يفعله - وهو السير بعمق يكفيه لكي يجد أين تحطمت السلسلة. والتجارب الجرحية هي التي تحدث مثل هذه التحطيمات. والمحلل النفسي يصلح الروابط المحطمة، ويُعِدُّ اللاشعور، الذي كان بدايته في التجربة الشخصية، للاندماج في الحياة غير الشخصية.

والشيء المهم هو أن نتعلم من الكاتب الطرق والطرق الفرعية لهذه الممرات بين الشعور واللاشعور. واللاشعور قد يصبح تدميرياً إذا ما تجاهلناه أو عارضناه. والعصاب، المؤسس على الخوف، يخلق زنزانات منفردة ليحمي نفسه من الانتهاك. والعديد من كتّاب اليوم قد استوعبوا اكتشافات التحليل النفسي وهم أشد خبرة في وصل ماوراء الشعور بالشعور. إننا بادئون في مشاهدة تأثير الحلم في الواقع والواقع في الحم. والفن يكشف لنا تعدد المستويات التي نعيش فيها،

وهذا قد يكون ما نود أن نعبّر عنه فيما ندعوه الآن «الوسيط المتعدد».

وكل أعمال كافكا تقريباً قد أخذت مكانها في حقل حلم اليقظة، وقد كتب بروست وصفاً كلاسيكياً للحالة بين النوم وحلم اليقظة في «ذكرى الأشياء الماضية» .

وفي «شتاء المكر» WINTER OF ARTFICE[1] (ص 170 - 175) قصدتُ إلى اختبار الطبقات المختلفة للحلم:

(عندما دخلت الحلم سرت على الأرض.كانت الأنوار المتلألئة عليه قد تبدلت أشكالها وشدتها مثل أنوار المسرح. وجرت المشاهد تحت الضوء المسلط عليها وقد كان يغلّفها حجاب كثيف من السواد. وكانت المشاهد منفصلة، أو مقطوعة، أو متبددة بالفواصل. وكان الإخراج المسرحي مُؤسلباً، ولا يقدم إلا ما له معنى. وفي معظم الأحيان كنتُ الضحية والمشاهِدة في الوقت نفسه.

كان الحلم في تركيبه أِشبه ببرج ذي طبقات لا نهاية لها، يرتفع ويغيب في اللاحدود، أو تلتف طبقاته متجهة إلى الأسفل لتضيع في أحشاء الأرض. عندما ابتلعتني أمواجه، بدأت اللولبة، وكان اللولب متاهة. لم يكن فيه قبو ولا قرار، ولا جدران ولا مخرج. بل كانت فيه موضوعات تكرر نفسها بدقة. وإذا كانت جدرانُ الحلم مكسوةً بالحرير الطري، وخطوطُ المتاهة مكسوةً بالصمت، فإن خطواتِ الحلم تظل مجموعات من الانفجارات التي اندفعت فيها كل شظايا نفسي المدانة داخلة حياة غامضة وعنيفة، بقلق أمومي شديد نحو الليلة الدائمة اليقظة عند الازدهار.

على أول طبقة للّولب كان صحو. وما زلت أستطيع أن أرى نور النهار بين حوافّ الأهداب. ما زلت أستطيع أن أرى فرجات العالم. وكان الحلم ظلاً ناقصاً، حيث كانت الأفكار مرصّعة بخطوط البرق. وكان المكان الذي لم تترك فيه الخطوات أثراً، والذي لم يكن للضحك صدى فيه، وكان فيه الجوع والخوف عظيمين. كان المكان الذي تمكنت فيه أشرعة الخيال أن ترتفع دون أن تشعر بالريح... وكان الحلم مصفاة. لم يكن مسموحاً بالعالم الكلي... ولكن مع الليل جاء الانفتاح... مع الليل جاءت مسافة... ولم يكن الحلم مزدحماً. لقد صفّاه موشور الإبداع... وحدد زمانه الإحساس... وفي النهار تابعت الحلم خطوة خطوة. كنت سأشعر بالضياع والارتباك لو لم يحمل لي النهار صورته... وكان الحلم يجري في المقدمة. وأن ألاحقه، وأن أحيا في هنيهة انسجام معه، كانت هي المعجزة. والحياة عل المسرح هي الأسطورة المعشّقة بنور النهار، وخارج هذا

الزواج تغازلت طيور الألوهية، هنيهات خالدة.)

كما أصبح الشاعر النثري مفتوناً بمصدر الصور الفني، ركّزتُ على وصف العالم الحلمي، ولعله قد أغرتني إليه الصعوبات التي فيه. فمن الواضح أن العالم المادي أسهلُ على الوصف. وكانت أولُ إساءة لفهم أعمالي التي ظهرت واستمرت إلى الآن هي أنني كنت أكتب قصصاً غير واقعية وشبيهة بالأحلام.

لقد كان تشديدي هو على العلاقة بين الحلم والواقع، واعتمادهما على بعضهما.

والروائي اليوم يسير على خط موازٍ للعالم النفسي، حيث يتبين ثنائية الشخصية الإنسانية وتعدديتها. ولن يكون توجيه هذه العناصر المختلفة واجتيازها وإظهارها بأصعب من قيادة الصاروخ. فالحلم، وحلم اليقظة، والفكرة الخيالية، والنزوة هي كلها تتواشج وتتبادل العلاقة في وقت واحد ولكن على مستويات مختلفة. والطريقتان اللتان يوصف بهما اللاشعور من خلال الرمز والسريالية تمثلان تطور الدراسات السيكولوجية للأحلام. والرمزية لسوء الحظ قد ارتبطت في الأذهان بالرومنتية، ولكننا مضطرون إلى إرجاعها إلى أنها أهم شكل للتعبير عن اللاشعور.

سألني أحد الطلاب مرة، هل نحن نحلم بلغة الرموز وهل من الشائك فهمها، ولماذا لا يترجمها الكاتب إلى صيغة مباشرة. لو ترجمها الكاتب لما تعلمنا هذه اللغة. الرمزية لغة علينا أن نتعلمها من أجل أنفسها، لأننا حتى ولو كنا لا نهتم بتفسير أحلامنا، فإننا سوف نسلك في حياتنا باللغة الرمزية. وهذا شاهد من عناوين اليوم: «الطلاب ينقعون برنامج جر الأثقال في الدم.»

وعون هوكز JOHN HAWKES في هذا المقطع من روايته «آكل لحم البشر» THE CANNIBAL يركز على هذه الهواعس الرمزية (2):

(في أقصى المسافة كانت دار صغيرة، ينطوي سطحها تحت سفح الثلج، وتطل نافذتها الخلفية على عشرين ميلاً في الخارج وألف قدم في الأعماق، وكانت ستيلا وإرنست ويداهما تمسكان ببعضهما، يسيران على هذه الأرض القصية كل يوم بعد الظهر ويجتازان الدار، صامتين في ذهول رائع، يتلفتان ويربتان على بعضهما في إثارة. وكانت بعض الأشجار القصيرة قد اتكأت على المنحدرات الصخرية الشاهقة متعرضة للخطر. وكانا كلَّ يوم بعد الظهر يمران بالرجل العجوز الجالس على

درجة الباب، الذي تكوّمت على حذائه قشارات خشبية هشّة شبيهة بالرُّقاقات الصفراء المتفتحة على الثلج. كان يبتسم ابتسامة عريضة عندما ينحت، وكان يرفع نظره إليهما، فيبدو موشكاً على الضحك، ويحني كتفه متجهاً إلى الوراء، خلف الكوخ ، في الفراغ الخارجي. وكانت الصلبان التي ينحتها صغيرة وكبيرة، خشنة ورقيقة، بعضها ذو فخامة بسيطة، وبعضها الآخر يتحدث عن الاستشهاد بدقة. ومرّا كذلك بحذاء قدميه فوقعت عيدان الخشب غير المنحوت ـ وبينها قطعة خضراء من لحاء الشجر تركها ليصنع منها مئزراً للمسيح: ذلك أنها لم تكن معلقة بمتانة على السلك المعقد، فاستدار ببطء يشع سواد عينيه بينما كان جسده بليداً. وكان السائحون يدفعون مالاً سخياً ثمناً لهذه الصلبان لأن إنسانيتها كانت عادة أشدَّ من قدسيتها. وإيلاقها أشد من إعجازها. وارتفع الكتف، وتوقفت السكين ، وأخذ يشير إلى قرب المرتفعات الصخرية. وبعد الأسبوع الأول، اشترت إرني صليباً من الصلبان، هو الروح الحارس الرهيب ذو الألم المبرّح الملتفّ حول فم ليس أكبر من الخرزة، وقد صُوِّرت بإحكام يداه الصغيرتان. ثم بدأ يجمعها، وفي كل يوم بعد الظهر كان يلوح مسيح جديد من جيبه بين باقات الوبر.

والآن أصبحت صلواته في وقت الطعام مسموعة تماماً. وصبغت الشمس الماثلةُ النوافذَ الناقصة... ولامست يَدَه، فوجدتها صلبة وباردة، ناعمة ودينية. فظنت بادئ الأمر أنها استطاعت أن تشعر بشيء من عقيدته الأسقفية، بشيء من هذا الطقس المختلَس الذي أجهد نفسه فيه شيئاً فشيئاً، حتى عندما كانت الأماسي غنية بالألوان.

وبدأت الصلبان تملأ الفندق) . (ص86, 87, 88) .

إن اللاشعور لا يستطيع أن يعبّر عن نفسه مباشرة لأنه مركّب من الماضي، والحاضر، والمستقبل، ولأنه كيمياء لازمنية ذات أبعاد متعددة. والتعبير المباشر يحرم العمل من فعاليته. والصورة التي تهمل الرقيب الذهني هي التي تؤثر في انفعالاتنا ومشاعرنا. والعلم يمكن أن يُفسَّر على مستويين ـ أحدهما بوصفه عملاً، والآخر بوصفه معنى. فـ «الآن» جذوره في أمكنة أخرى من الماضي. والعالم السفلي الفاتن للعمل الرمزي قد عرفه الشعراء دائماً. وكان فرويد قد شكا أنه كلما قام باكتشاف وجد أن بعض الشعراء قد اكتشفوه قبله.

نحن في العلم نستخدم الرموز. فلماذا إذن لا نستخدمها في الشعر؟ لماذا يجب أن يكون المحلل

النفسي هو و حده القادر على تفسير أحلامنا وأفعالنا الرمزية؟ وكما برهنت الرموز الرياضية على أنها أداة أساسية في تطور العلم الحديث، فإن الرموز الشعرية هي الآن أشدُّ ضرورة من أي وقت مضى في كتابة الروايات، لا لأنها شعرية، أو غامضة، وإنما لأنها وحدها القادرة على أن تبحث في نسبية الحقيقة في الشخصية.

إن الحالة النفسية التي أقع فيها عندما يتملكني العمل حقاً تشبه استغراقات الصوفيين. إنني أوصد الباب على العالم الخارجي لأُركِّز على ما أرى وأشعر. ولا ريب أن فعل الإبداع شديد الشبه بفعل الحلم. والفارق أنه يشتمل على نشاط يصعب تحليله. وليست القوة هي مجرد استدعاء الصورة، ولكنها كذلك تركيب الصورة. والقدرة الثانية، قدرة الإبداع الفعال، هي التي تنجو من استخدام المخدرات. فالمخدرات تنتج السلبية. وسلبية كسلبية الدين الهندي، تدمر الحياة الإنسانية والفن معاً.)

المجراف هو مجراف هو مجراف هو مجراف

بالعملية التي لست مستعدة لتحليلها، أصبح الأدب الأمريكي أشدَّ أدب حَرْفي أحادي الجانب في العالم. وما زال الأكاديميون يفسّرون رمزية «موبي ديك»، ولكن الدراسات الحديثة في الخمسينات لم تستطع أن تفهم رمزية د.هـ. لورنس. كانت الرمزية هي ببساطة المعنى الانفعالي الروحي لأفعالنا! إن ثمة رمزية في كل شيء نفعله ـ في إهداء الزهور إلى الموتى، وفي ولائم عيد الشكر، وفي الاحتفال بعيد الفصح، وفي الشعائر الدينية، والمصافحة بالأيدي، وحتى في بصاق الجانحين على المارة في النفق.

والعديد من الشعراء الأمريكان، كما يرى كارل شابيرو، يكتبون نثراً لا شعراً. فالنثر حَرْفي. والشعر بُعدي. فلماذا نريد أن ننفذ إلى مملكة الحلم؟ لأنها تشتمل على مفتاح لمعرفة ذواتنا. والمغامرة في اللامعقول تخيف بعض الكتّاب. فالمملكة التي يأخذها الكاتب إليها قد تجعلنا نفقد النفس التي تعودنا عليها. نحهن نخاف من التغير، والتأثر، خلف سيطرة العقل. فالحقيقة أن للشعر تأثيراً لا يُدرَك. إنه يؤثر بالعدوى، والتقمص، كما تؤثر الموسيقى.

وتدين بعض تجاوزات الشبّان في تفجرّ المخيلة والأصالة لقمع هاتين المقدرتين قمعاً طويلاً، وهما التوحيد القياسي الذي أحدثته الميول التجارية، والتنظيم الصارم الذي بلغ الذروة من الرَّتابة الكاملة. إن الفن هو الذي يحدد ضوابطه. والشكل هو اختيار، وليس قمعاً. ونحن لا نستطيع أن نتجاهل اللامعقول، لأننا لا نستطيع أن نحقق الأخوية العميقة دون أن نستكشف وننظم قبل أي شيء هذه القوى غير العقلية التي تستمر في تحريض الكائنات الإنسانية تحريضاً إلزامياً أعمى. ونحن مضطرون أن نعترف بأن ما اعتبرناه قمع العقل للنفس اللاعقلية كان وهماً. فالنفس اللاعقلية لا يمكن أن تُقمع لأنها كذلك مصدر الشعور، والحياة، والإبداع، والدين، ولكنها من الممكن أن توجَّه بالفهم.

بدءاً بفرويد، واستمراراً بأوتو رانك، ومن ثم بالرائد الأشد حداثة ر.د. لاينغ، اكتشفنا التمثيليات التحزيرية والألبسة التنكرية. ومسؤوليتنا تكمن في قدرتنا على توجيه كل موجة من موجات الغضب، والتشويه، والبغض التي نقذفها في العالم كأنها قنابل من صنعنا.

لا مفر للإنسان من الحلم. وعلى المرء أن يتعلم العيش خارج التاريخ بالإضافة إلى عيشه فيه، وإلا سيصبح كالخروف المتأخر منجرفاً إلى أخطائه (التي هي كمخاوف النازية). إنه يحتاج إلى جزيرة روحية يمكنه فيها أن يجدد قوته ، وقيمه المبعثرة، وانفعالاته المجروحة، وعهوده المتفسخة. إنها الحاجة إلى مختبرات النفس التي تعالج اليأس، والتشاؤم، والهستريا. والحياة الداخلية، المحروثة، المعتنى بها، هي ينبوع القوة. وأن نخلطها بالبرج العاجي المضطهد بشدة معناه أننا تفتقر إلى فهم البنية الدخلية التي نحتاج من أجلها إلى مقاومة الكوارث والأخطاء والمظالم الخارجية. وإذا أصررنا على العيش داخل التاريخ كأننا أصفار لا وجود لها، لا نضيف شيئاً إلى التاريخ.

إن رفض الثقافة في الماضي للفن المنطوي على العوالم الليلية قد جعل الكثيرين يلجؤون إلى نسف الحواجز بالمخدرات التي وصفها هكسلي بأنها فتحُ أبواب البصيرة. والحلم لا بد منه للصحة النفسية. ولقد أقيمت الدراسات حول الحالمين وكان من الملاحظ أن قطع الحلم بسبب العصبية والزعزعة. («الأحلام هي فترة نكون فيها مجانين بأمان، ولذلك نستطيع أن نبقى أسوياء خلال النها.» ـ مسز ر. كارترايت، مديرة مختبر النائمين، جامعة إلنويز.) والوجه السلبي الوحيد للحلم هو عندما يكون مقطوع الصلة بالواقع.

وباستخدام المخدرات يصبح الناس سلبيين، سائحين غير خلاّقين في عالم الصور. والحاجة إلى دمج رسائل الحلم بالحياة لا يمكن أن تتحقق بغمر اللاشعور بصور تفوق طاقته على الامتصاص، والتفسير، والدمج ، والربط بالنفس الأخرى. والفنان يصب أحلامه في أعماله، وهي تتخلل شكل العمل، سواء أكان رسماً، أم مؤلفاً موسيقياً، أم رقصاً، أم شعراً. أما المخدراتُ الهذيانية فإنها لا تلهم إلا الصور التي تشتمل عليها أحلامنا ولكنا لا تعلّمنا تفسيرها، أو إضاءتها أو تنويرها. وباغلاق الباب على العالم الخارجي، لا تواجه المخدراتُ الفردَ بالنفس الحالمة وحسب، بل كذلك بالكوابيس. والشعراء الذي سكبوا كوابيسهم في الأدب (مثل لوتريامون في «أناشيد مالدورور» ، أو رامبو في «الإنارات»، أو آنا كافان في «أجزاء الحرم»، أو جينه في أي عمل من أعماله) قدموها لنا في شكل يختلف عنها اختلافاً شاسعاً كاختلاف ما يرسمه المجانين عما يرسمه عظماء الرسم.

فالفنان إذن يستدعي تخيله ويستميله، فهو مسيَّر ذاتياً. وما ينجزه التسيير الذاتي يقوي قدرته على البناء والإبداع. والصور والأحاسيس ينبغي أن تصبح عملاً أدبياً، وإلا فلن نستطيع أن نشركها مع الصور والأحاسيس الأخرى أو أن نبدع عالمنا وفاقاً لخططنا ورغائبنا. وسر الخصب يكمن في الأعماق الجيولوجية للرمز الحلمي. فالفكر ذو تأثير جاف في التجربة. والتحليل تشريح، تشريح الوسيلة من أجل العمل على المادة الميتة. والفنان يعمل بالمادة الحية.

وقد أخبرني الدكتور روبرت هاس عن رسّام ذهب إلى فرويد وقال له : «أنت تفسّر الأحلام، وأنا أعلم الناس كيف يحلمون». إنه التعريف جيد للأدب. وقد عرَّف يونغ النفس بأنها قوة واقعة بين الشعور واللاشعور تمنح الإدراك المتساوي لكليهما.

وثمة قوة محددة للذهن أيضاً تكفُّ بها الحياة والموت، والماضي والمستقبل، وماهو قابل للنقل والإبلاغ ومايتعذر إبلاغه، والعالي والوطيء عن أن تُفهم بوصفها متناقضات.

ولقد قال نوفاليس إن العالم شكل مستخرج من الروح، إنه صورتها الرمزية.

وقال بيير مابي في «مرآة المدهش»(3) :

(ينبغي لمن يود أن يبلغ المدهش العميق أن يحرر الصور من روابطها المبتذلة ، تلك الروابط التي يسيطر عليها الحكم النفعي على الدوام: ينبغي له أن يتعلم رؤية الإنسان خلف وظيفته الاجتماعية،

وأن يحطم ميزان ما يسمى القيم الطبيعية، ثم يعيده ميزاناً للقيم الحسية، وأن يتغلب على المحرَّمات، وعلى ثقل التحظيرات السلفية، وأن يكفّ عن ربط الموضوع بالكسب الذي يمكن للمرء أن يخرج به، وبالثمن الذي له في المجتمع، وبالعمل الذي يستحقه. ويبدأ هذا التحرر عندما ترتفع بطريقة من الطرق الرقابة الإدراية للضمير الفاسد ، وعندما لا تبقى آلية الحلم معوّقة. فالطقوس السحرية، والممارسات النفسية التي تقود إلى التركيز والبحران، والتحرر من الأوتوماتيكية النفسية، كلها وسائل قادرة على تنمية الرؤية عبر التوترات التي تحدثها. إنها وسائل تنمية القدرات: إنها طرق الاقتراب من مملكة المدهش.)

هذا ما كُتب في الأربعينات.

وقد كتب الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار[4] : «إن الشباب الدينامي عند بعض الفنانين الشيوخ يبدو برهاناً على أن الخيال هو مبدأ الشباب الخالد.»

ويذّكرنا والاس فاولي في «عصر السريالية»[5] بتعليم فرويد للسرياليين أن الإنسان كائن نائم في المقام الأول. ولذلك على السريالي أن يلاحق أحواله الشعورية كما عليه أن يلاحظ أحلامه وهو نائم. على السريالي أن يتعلم الغوص في أحلامه كما نزل أورفيوس إلى العالم السفلي ليستكشف كنوزه.

يقول فاولي عن «يوليسز»: «في الحادثة الأخيرة من رواية «يوليسز» لجويس، نجد في نجوى مولي بلوم الطويلة أن الشخصية كفَّت عن أن تكون واقعية بأي معنى مألوف. إنها مستلقية على السرير والكلمات التي تجتازها في حلمها النصفي وحالتها الشعورية النصفية تحولها إلى رمز أسطوري للمرأة، إلى رمز الأرض نفسها».

وقد كان أندريه بريتون أول أديب تقبل فرويد بوصفه قوة من القوى العظيمة التي تساعد الإنسان على استكشاف معنى الكلمات وحيويتها وعلى إضفاء الأهمية على أحلام الإنسان وما وراء شعوره. لقد شعر بريتون أن ثمة في الذهن قوة محددة تكف فيها الحياة والموت، والواقع والخيال، وما هو قابل للنقل والإبلاغ وما يتعذر إبلاغه، والعالي والوطيء عن أن تفهم بوصفها متناقضات. والعقلانيون يعرّفون هذه القوة بأنها الجنون، ولكنهم يقصرون عن رؤية أنها توازن

الثنائيات وتقيم بينها علاقات متبادلة وتجعل الوحدة ممكنة. وعلى المرء أن يخاصم هذه الأشياء «الكائنة» من أجل التوحّد مع الأشياء التي «يمكن أن تكون».

والمخدرات، بإغلاقها الباب على العالم الخارجي تنعش القدرة على الحلم، ولكن هذه القدرة ليست مجرد شريط صور يُنظرُ إليها بسلبية. إن لها وظيفتين إبداعيتين: إحداهما تحفظ النفس حية في لغتها المناسبة (من صور ومشاعر)، والأخرى تغذي الإبداع. والإغتراب ينشأ من رفض معنى الحياة. وفي اليوم الذي نكف فيه عن التغذي بأنهار النفس، نشعر أن الحياة فارغة. ونحن لا ندرك الإغتراب إلى عندما يظهر العصاب عارضاً من أعراضه.

عندما جعلنا شبابنا قساة لمواجهة «الواقع» عَرَّفنا «الواقع» بأنه غير سائغ لهم. لقد أزلنا حساسيتهم نحو الحقائق السيكولوجية. وأحدرَنا وشوهنا الفنان الذي يود أن يوسّع خياله وشعوره دون أن يتعرض لآثار جانبية. وبالتالي، فإن الشبّان، الذين تدربوا على السلبية والاستسلام، قد أصبحوا من خلال المخدرات، مبصرين في عالم الصور ـ لا مبدعين.

إن الشبان لن يحتاجوا إلى المخدرات إذا تثقفوا على حياة المشاعر والانفعالات من خلال الفن. فالفن قد وهب الناس خلال العصور الإحساس العميق بالحياة ومنحهم مفتاح معناها. ولقد سُلب الشبان الإحساس العميق بالحياة بسبب المحرمات في علم الجمال، وفي الأحاسيس، وفي الخيال. واستطاع بروست، الذي حُرِمَ الشبان الأمريكان من قراءته، أن «يسمو» في تأمل بساط الحمام الذي أضاءته أشعة الشمس. إن أبواب ثقافتنا قد أغلقت بإحكام في وجه «كيف نشعر». وعُدَّ الحلم عارضاً من أعراض العصاب، وانتمى علم الجمال إلى الثقافات الأخرى، وكان الفن كلمة فاحشة، وكانت السريالية لا تتلازم إلا مع «مزحات» دالي. ولم نكن نستطيع أن نميزها عندما تظهر على سبيل المثال في أعمال ناثانيل وست أو روايات هنري ملر.

الحلم هروباً

ظلت ثقافاتنا النفعية أمداً طويلاً تعتبر الحلم هروباً، وأدب الخيال والتجريب هروباً. ولم يستطع الشبان أن يجدوا إلا طريقة واحدة خارج قسوة المناهج الصارمة والخطرة. والفصول من

وجهة دلالة اللفظة هو استخدام في غير محله يحطّ من القدر، عندما يعني في غير محله (أو الذي يفضي «أو يجر إلى» خارج التربية) وكان الفضول ذات مرة تعريفاً للثقافة. لقد غسلنا أدمغة الشبّان فيما يتعلق بالواقع. والشبان لا يبحثون عن الهروب بل عن التوسّع.

لقد كان العظماء الحقيقيون من شعراء، ورسّامين، وموسيقيين قد فتحوا الأبواب طوال الوقت لاتسّاع الوعي. وقد تعلّم السرياليون البحث عن المدهش، وهي طريقة الحياة والإبداع المليئين بالمفاجآت، طريقةُ إعلاء الحياة وتشريبها بالمعنى. فلم يكن من الضروري استخدام المخدرات لبلوغ هذا الإتسّاع. وفي أمريكا تحيزنا للكتّاب ذوي البعد الواحد الذين يصورون العالم ذا البعد الواحد. لقد اعتبرنا كل تحليق غنائي فوضى بدلاً من أن نعتبره تحليق الخيال. وقد كان كل تحليق للخيال مُداناً بوصفه ابتعاداً من الواقع. فكان المنطقي أن ينحو الشبّان نحواً اصطناعياً لبلوغ عالم اللاشعور الذي أُغلق في وجههم.

ولا ريب أننا نحمل في جوانبنا هذه الحياة الفسيحة الفنية التحت الشعورية كما يحمل المحيط حياته البحرية، وعندما لا ندركها نوجهها ، فإنها ، تحت الضغط، قد تبرهن على وجودها بطريقة تدميرية. وإذا كانت حياة الفرد الشعورية شديدة الصلابة، صارمة التنظيم، فإن السطح بمرور الزمن قد يتصدّع، عندما نكون غير مستعدين للانفعالات التي سنختبرها. وهذه الانفعالات تصبح سلبية وتدميرية. وفي الثقافة الجماعية القديمة ثمة غرفة على الدوام للحالم، لذلك الذي يحلم للقرويين، وذلك الذي يفسّر الأحلام، وللبشائر، والأساطير، والحكايات المروية، والتاريخ المحفوظ، والقصائد الثلاثية المقاطع، وأساطير العشيرة. توقد طور الدكتور الفرنسي «دزواليه» تقنية في توجيه الحلم بعيدة عما سمّاه «التجربة النزولية المخيفة» (وهي الآن تسمى الخطوة العاشرة) للصعود الذي هو من ممارسات الحرية. وفي ثقافتنا نتكلم كثيراً عن الحرية، ولكننا لا نشعر بأننا أحرار. فخيالنا ليس حراً.

لقد عُدَّ الحلم هروباً، ملاذاً، وهماً، وطريقة في الكسل. وخصائصه إيجابية كالإلهام، وإظهار كوامن الإنسان، والتخطيط للابتكار والإبداع قد تجاهلها كل الناس إلا الفنانين. ولقد تحدث السرياليون عن استيلاء الحلم على الذهن لإثرائه لا لإخضاعه له. وعدّه بعضهم مضاداً للعمل.

ولكن السرياليين وعلماء النفس قد عرفوا أنه مصدر للعمل. وتحليقات السرياليين في الخيال، والابتكار، وقوة اللمح أدلة على وجود العوالم الخفية العميقة. ومن يستطيع أن يفسّر أحلامه لن يخاف من الوقوع في شركها. إنه مستكشف. وفي «منزل سفاح القربى»❖ وصفتُ ما يبدو معقداً في الحلم، لا يمكن وصله بالحياة، ولا يمكنه أن يصل إلى «نور النهار». ولم أكن قاصدة إلى البقاء في تلك المهالك بل إلى استكشافها.

لقد علّمتنا دراسة مرض القلب ما القلب السليم. وعلّمتنا دراسة العصاب العلاقة بين الحلم والحياة. ويستمد العدد المتزايد من الكتّاب إلهامهم من الأحلام.

وفي «الغابة الليلية» لدجونا بارنس فصل سمّته «أيها الحارس، ماذا عن الليل؟»[6] :

(سأل الدكتور: «هل سبق لك أن فكّرت في الليل؟» ... فقالت نورا: «أجل ... لقد تعودت أن أفكر، ... في أن الناس قد ذهبوا إلى النوم، أو إذا لم يذهبوا أنهم كانوا ذواتهم، ولكنني الآن ... أرى أن الليل يفعل شيئاً لذاتية الإنسان، حتى وهو نائم... إنني لم أفكر في أن الليل حياة أبداً...»

«الليل والنهار مسافران... ونحن نمزق أحدهما من أجل الآخر،... ولكي تفكر في البلوط ينبغي أن تصبح شجرة. وشجرة الليل هي أشق الأشجار مصعداً، وأقساها قشراً وأحرقها ملمساً، وأصعبها في مسلك الأغصان، وهي تنز صمغاً وتقطر قاراً أمام النخلة التي لم تغامر بتقديرها. والغوروس الذين آمل أنك تعرفهم، هم معلّمون هنود، يتوقعون منك أن تتأمل البلوط عشر سنوات باستمرار، وإذا لم تكن في ذلك الحين منتبهاً للجوزة، فلن تكون نيّراً جداً، وقد تكون تلك هي الحقيقة الوحيدة التي ستخرج بها، وهي سوداوية مابعد التخرج ـ لانه لا يستطيع أي إنسان أن يجد حقيقة أكبر مما يراه مزاجه. ولذلك فأنا ، الدكتور ماتيو مايتي أوكونور، أطلب إليك إن تفكر في الليل طوال النهار، وفي النهار خلال الليل، أو لدى إنقاذ الذكاء بشكل مؤقت ستفاجئك بشدة ـ قاطرة تجثو فوق صدرك، تتعثر عجلاتها على قلبك، إذا لم تفسح لها طريقاً... خذ التاريخ... هل في الليل سدوم أصبحت عمورة؟ أقسم أن ذلك كان في الليل! كانت مدينة مكرّسة للظلال، وهذا ما يفسّر لنا لم لا نقرّها ولانفهمها اليوم... لأنه ليس للأحلام إلا صبغة الواقع... ولماذا

❖ ترجمتها للعربية حنان شرايخة بعنوان «بيت المحرّمات»، وصدرت عن دار أزمنة عام 2000 .

لايكون النائم مسؤولاً؟ وأيَّ حديث يُجرى، ومع من؟ إنه يضطجع مع نلي ويغلبه النعاس بين ذراعي غريتشن. الآلاف التي لا يطلبها تأتي إلى سريره... وهكذا بتعوده أن ينام وأن يلتهم الحلم الحدود يجد ما بحلم به أسهل العادات مع السنين، وعند المأدبة تندمج الأصوات وتتقاتل دون أن ترتفع. إن النائم هو مالك الأرض المجهولة... ونحن ننظر إلى الشرق من أجل ا لحكمة التي لن نستخدمها ـ وإلى الحلم من أجل السر الذي لن نجده. ولذلك أقول: ماذا عن الليل، عن الليل الرهيب؟») (ص 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89) .

إن بعض الناس من أمثال كوستو لا يهتمون إلا بما يكمن في أعماق المحيط. وبعض الناس لا يهتمون بالماضي، وبالجيولوجيا والأنثروبولوجيا. ولقد أبرمني السطح الخادع المشدود إلى الأنهار الجوفية والذي لا يشتمل على سر ولادتنا المادية بل على ولادتنا النفسية وسر سلوكها فوق الأرض. فالحاضر (الآن) عمل ولكنه يمتلك جذوره سواء في الماضي أو في الدراما النفسية غير المحسوسة. وهذا العالم الفاتن لم يلهم إلا المحلل النفسي والفنان. فالمحلل النفسي استكشفه، والفنان اختبره وسجّله.

عندما سئل روسو لماذا رسم مضجعاً في وسط الغابة، أجاب: «إن لنا الحق في أن نرسم أحلامنا». وعندما سئل ساعي البريد الفرنسي الحبيب إلى السرياليين عن بنائه قلعة مصغرة في فترة ثلاثين سنة بحجارة كان يحملها في جيبه خلال توزيعه الرسائل البريدية، أجاب: «عندما يكون على الإنسان أن يُمضي ثلاثين سنة في الطريق نفسها، فلن يكون لديه سبيل إلى إنقاذ نفسه من الرتابة إلا بإبداع شيء حلم به».وينكن أن يقال الشيء نفسه في «أبراج واتس» التي بناها سيمون روديا في لوس أنجلوس، بصبر ثلاثين سنة، من الأحجار التي أهملها خلال عمله في البناء. والرمز الجوهري للتحوّل يمكن للمرء أن يراه في الطريقة التي بدأ بها فرانتس كافكا روايته «الاستحالة»: «ما إن صحا غريغور سامسا ذات صباح من أحلامه المضطربة حتى وجد نفسه قد تحول وهو في سريره إلى حشرة ضخمة» .

ولقد رفض ريلكه التحليل النفسي؛ إذ خاف أن يشفيه، فيشفيه من الشعر. ورفضه كافكا، فظل حبيساً في عالم ضيق من الكوابيس. وقبله هرمان هيسه، فاتسع خياله. فالخوف لا يحفظنا إلا من الأعماق. وكان ستريندبرغ في طليعة زمانه. فقد استكشف عمل ما وراء الشعور في أثناء النوم

ورأى كيف تنشطر شخصية الحالم الفرد إلى شخصيات متعددة ظاهرة الاختلاف. ولهذا كتب «لعبة الحلم»، التي لو كُتبت الآن لسُميت سريالية كسريالية «انتظار غودو». ووحّد هرمان هيسه الاهتمام بفلسفة الشرق مع التحليل النفسي الذي خضع له، ولعل هذا قد منحه الجرأة على شقّ نظام كرونولوجي (ميقاتي) في الحلم الطويل الذي هو أحد مقاطع روايته «ذئب البوادي» التي يعيش فيها انفصام الشخصيةخارج تعدديتها بوضوح شديد.

وكان لجاك لندن حلم متكرر عن كونه في عش طائر، بُني فوق شجرة جعلته يعتقد أنه عانى مشاعر الإنسان البدائي الذي كان يعيش في الأشجار: «إنني بالغ الصغر وقد التجأت إلى نوع من الأعشاش المصنوعة من الأغصان والأعواد». وعلى هذه الذاكرة الجماعية أسس كتابه «آدم» الذي وصف فيه وجودنا قبل التاريخ عندما كان أسلافنا يعيشون في الأشجار وكان خطر السقوط يهددهم على الدوام. إنني لا أعرف الحقائق العلمية حول هذا الموضوع، ولكن الأطفال جميعاً يحبون منازل الأشجار ومن الممكن لنا أن نخرج باستنتاج من هذا الحب. وكتب د.هـ . لورنس حول مراقبته الهادفة لإحدى الشجرات وشعوره بأنه أصبح شجرة بضعَ دقائق. أنها تراقب المكان كبرج هائل وأنا أقف تحتها أشعر بحمايتها. إنني أصبح تلك الشجرة. إنني امتلك في أوصالي قوتها وصلابتها وجذورها المتماسكة المتينة.»

تأثير الحلم في الواقع

يمكن للأحلام، إذا ما أتيح لها، أن تكون هاديات للعمل، شريطة أن يستحسنها الذهن الشعوري وأن تستجيب لها الانفعلات استجابة إيجابية. أود أن اقدم مثالاً على تأثير الحلم في الواقع. لقد بدأت تجربتي بزيارة دار في بريتانيا كان قد شغلها ده موباسان ذات مرة. وكتب فيها معظم قصصه. وفي أثناء العواصف كانت زوارق الصيد تُنقلُ إلى داخل البلد وتوضع في الحدائق. وعندما تنحسر الفيضانات كانت تندفع إلى الشاطئ وترسو عليه. وكان الناس ينقلونها إلى مخازن الأدوات أو منازل الضيافة. وكنت قد أمضيت نهاية الأسبوع في تلك الدار. فطلبت من المضيفين أن يسمحوا لي بالنوم في الزورق ولكنهم لم يسمحوا. فحلمتُ أنني نمت في الزورق وأنه سافر خلال الليل،

وعامَ في النهر عشرين سنة على حين كان زوجي وأصدقائي يصيحون بي أن أتوقف. وفي اليوم التالي كتبت قصة عن الحلم. والقصة جعلتني أقف على شدة رغبتي في مثل هذه الحياة. وبعودتي إلى باريس بدأت أبحث عن «المنزل الزورق»، ووجدت ضالتي. وعشت في «منزل ـ زورق» وكتبت قصة ورواية عن الحياة في المنزل الزورق. وفي هذه الحالة قادني الحلم إلى تنفيذ أعمال محددة، مبهجة، في حاق اليقظة.

وقد يكون الذهن الشعوري عند الكاتب أكبر كابح، أكبر رقيب. وهذا الذهن الشعوري قد خلقته العادات الاجتماعية، والثقافة، والبيئة، والضغوط العائلية، والأعراف. ومن الضروري للإبداع أن يعمل الكاتب باللاشعور الذي يجمع التجربة الصافية، وردود الأفعال، والانطباعات، والحدوس، والصور، الذكريات ـ ذلك اللاشعور المتحرر من الأثر السلبي للتقويمات الاجتماعية. ولا يمكن للذهن الشعوري أن يعمل إلا بعد ذلك بوصفه ناقداً. نابذاً، منخباً.

وقد اخترت في كتبي أن أكتب عن الفنانين لا لأنني أعرفهم خيراً مما أعرف الناس الآخرين فحسب؛ بل كذلك لأن الفنان يعيش عادة في إخلاص واستقلال وعفوية تفوق غير الفنانين. وفي فن الآخرين بالإضافة إلى فني، اكتشفت أن الأحلام الحقيقية والتخيلات متشابهة. ويمكن للشاعر وفي يسر أن يبتدع صورة الشجيرة المشتعلة التي جاءت في الحلم، وصورة طائر الفردوس املون، أو الملك الأسود. إلا أن علاقتها بالتجربة الحياتية لا تتضح غالباً إلا بالتحليل الذي يعقبها. وقبل نشري المجلد الأول من «اليوميات» حلمت أنني فتحت الباب الأمامي فواجهني إشعاع قنبلة ذرية. كان نوراً باهراً رهيباً. وعندما أغلقت الباب فكرت: إن هذا سوف يؤذيني إلى الأبد. ثم كشفت معنى الحلم. إن النشر كان يعني فتح الباب الأمامي على العالم، على الشهرة والتلفزيون، والأضواء، والرأي العام، والمراجعات. والتعرض الشديد للشهرة قد يؤذيني . وقد كان تعبيراً عن الخوف. وكنت أشعر دائماً أن الحياة العامة تؤذي خصوصية الفرد وحياته الشخصية.

والكتابة بحد ذاتها هي في معظم الأحيان حلم يقظة. وأنا قد أجدد في ذاكرتي بناء مشهد حقيقي خلّف انطباعاً عميقاً في نفسي، كإعادتي تركيب انطباعي حول سان ميغل ده ألند في المكسيك الذي ظهر في «استطلاع في منزل الحب» (ص 64): «الشوارع خرّبها الزلزال. ولم يترك إلا واجهات الأبنية، كما في أحد أنواع الرسم. وبقيت الواجهة الغرانيتية، مع الأبواب والنوافذ نصف المنفصلة،

المفتوحة بشكل فجائي لا على أُسرة آوية حول الموقد ولكن الأسر جميعاً قد عسكرت تحت السماء، واقية نفسها من الغرباء بجدار وباب فقط، ولكنها من الجوانب الثلاثة الأخرى مكشوفة تماماً ومفتقرة إلى الجدران والسقوف.»

في «استطلاع في منزل الحب» (ص68) استخدمت هذه الصورة ـ الذكرى لأعبّر بها عن توق سابينا إلى: «... المدى غير لمحدود الذي ارتقبته لتجد فيه غرفة كل عاشق، وإلى البحر، والجبال التي تبدو من كل الجوانب، والعالم المنفصل من جانب واحد. والموقد الذي لا سقف له ولا جدران، النابت بين الأشجار، والأرض التي اندفعت فيها الأزهار المتوحشة لتعرض وجوهها المبتسمة، والعمود الذي تقيم عليه الطيور التائهة، وعلى مبعدة من المكان المعابد والأهرام والكنيسة الباروكية.»

هذا هو نقيض البيت الكامل، الكلي المغلق ـ إنه بيت الضيف لليل، البيت الذي يسهل هجره، وهذه الصورة قد اقترحتها سابينا نفسها، وعبّرت فيها ، كما يعبّر الرسّام، عن ضجرها، وتجولاتها، وزعزعتها، ومزاجها الحركي.

فلماذا علينا أن نتصل بلا شعورنا ما دام لا يتحقق إلا بمثل هذه اللغة غير المباشرة، لغة الرمز؟ يجيبنا والاس فاولي عن هذا السؤال في «عصر السريالية» (7):

(إن الأحوال الشعورية لكينونة الإنسان لا تكفي لكي تفسّره لنفسه أو للآخرين. ولا شعورُه يشتمل على أوسع جزء من كينونته. وقد تبين أن كلامنا الشعوري وأعمالنا اليومية تتناقض عادة مع حقيقة نفوسنا وأعمق رغائبنا . والنموذج الدقيق لسلوكنا الإنساني قد أوضحه الواقعيون، وحيواتنا التي تبدو متتابعة قد تبين أنها نماذج شكلتها القوى الاجتماعية بدلاً من رغائبنا أو أمزجتنا أو قوانا السيكولوجية الداخلية نفسها. والفكر وحده، أو الحياة التي نظمتها معاير المجتمع الثابتة، أو الأحوال الشعورية لكينونتنا ، كل تلك الأشياء حواجز في وجه الصدق.)

إن الحلم إذن، بدلاً من أن يكون شيئاً بعيداً عن الواقع، أو عالماً خاصاً من الوهم أو الخيال، هو بالفعل جزء أساسي من واقعنا الذي يمكنه أن يسهم فيه ويتصل به بوساطة اللغة المجازية.

الفصل الثاني

التجريد

بالتجريد لا أعني التجريد من الصفات الإنسانية. إنني أعني التجريد بالمعنى الذي استخدمه اليابانيون، وبعض الرسّامين الغربيين، وهو اختيار الأجزاء المهمة. والروايات الحديثة في فرنسا، ولا سيّما روايات ناتالي ساروت قد بلغت بالتجريد حدّاً من التطرف جعلها تسمي إحدى رواياتها «انتحاءات» Tropisms. ومعنى الإنتحاء هو التحول، أو حياة الخلايا قبل أي نوع من أنواع الوعي، وهي حياة بليدة، حياة دون مستوى اللاشعور. إن هذا التطرف في التجريد من الصفات الإنسانية لا يروق لي. والتطرف الآخر، هو الذي يطالب بتضمين كل ما هو مألوف، فنحن نحسب واقعياً ماهو مألوف، ولذلك نقول إنه واقعي. ولكن المألوف قد يكون الواجهة، لا الواقع. وأنا أختار أجزاء من العالم الخارجي التي تكشف العالم الداخلي، تلك الأجزاء الضرورية للدرامة الداخلية، وهي ما تكمن خلف شخصياتي أو أوصافي للأمكنة التي تبدو ناقصة. فقد لا تكون الدار الكاملة أو ا لجسم الكامل. أو البيئة الكلية، ولكننا نعرف من الرسم الحديث أن العمود قد يعبّر أكثر من الدار الكاملة، كما عبّر نحت برانكوزي عن تحليق طائر مع إهمال الأجنحة.

إن ما أُهمله في تصويري للشخصية هو ما أعتبره واضحاً جداً، أو (كليشة). فأنا أحصر بعض العناصر لأنني أريد أن أؤكد وجهاً غير الوجه الواضح، وهذا الوجه يكتسب القوة بتفرده.

إنني لا أتردد في وصف ملابس ستيلا لأنها مهمة في فهم حالتها الداخلية وبليغة، على الرغم من أن ملابس النساء ليست كلها كذلك، فإذا كانت لا تعبّر عن شيء، لا أسهب في وصفها. إذا كان مسرح الرواية شديد الفوضى، وكان الوصف ثقيلاً جداً، عويصاً جداً، فإن عدداً من العناصر

المحيرة ستكون مظلمة. وعملية التقطير، والاختصار إلى أصغر حد هي عملية إرادية عندي لأنه لدى معالجة المحتويات الشواشية للاشعور تجب التصفيةُ ويجب إهمالُ التنجيد.

لقد عالجت شخصياتي معالجة بعض الرسّامين الحديثين، مهملة الكثير مما تعوّدنا معرفته.

وقد كان التعريف الأصلي بـ «الرواية» حديثاً، لم يُختبر من قبل. وشعرتُ أن إحدى وظائف الرواية يجب أن تكون إقصاءَ «الكليشيهات»، والبحث عن الأشكال الشفافة الجديدة، التي لم تُرَ من قبل.

وعندما أنقل حدثاً عادياً، فلأنه قد قرأته شخصية عادية، من الناس الذين يفهمون أوجه الشبه ولا يرون الوجه الجديد الذي أردَ تهم أن يروه. إنهم لا يرون إلا الوجه المألوف. ومن الأمثلة على ذلك أن العم فيليب في «أبناء القطرس» (ص153) يذكرك بعمك، فلو أنك أكملت الصورة وجعلته عمك تماماً، وأنا أردتُ أن أريك مظهراً روائياً في العم فيليب، مظهراً لم يوصف من قبل، فإن ذلك العم المطيع الذي حضر كل الاحتفالات القبلية الأسروية ولكنه لم يكن جزءاً حقيقياً من القبيلة، سيُنسى من جديد كلما ظهر. ولو أنني جردت العم فيليب فإنه لن يوقظ العادّية، وذلك بتسليط بؤرة دقيقة على انفراده وعزلته، على الرغم من مشاركته اللطيفة. فالحشو المألوف في القصة يحول دون انتباهنا إلى العنصر المختلف.

تكثيف المعنى

إن وظيفة الفن هي أن يجدد إدراكنا. أن نكفّ عن رؤية ما تعودنا أن نراه. والكاتب يهز المشهد المألوف، وبفعل أشبه بالسحر، نرى فيه معنى جديداً.

وبالطريقة نفسها عندما أُهمل الأبواب المفتوحة والمغلقة، والسيارات الرائحة والغادية، والثلاجات المفتوحة والمشروبات المقدمة، وصرير الكراسي وتشقق الستائر، فإن ذلك لملاحقة شيء آخر والتركيز عليه، وهو وجه جديد من العلاقة، زاوية جديدة أو وجهة نظر جديدة. والنقيض المتطرف لهذا هو إحدى روايات (دالبرغ) التي تبدأ: «كانت تجلس تحت مصباح قوته 40 شمعة.»

إن للتجريد (استخدام شيء بوصفه يمثل عدة أشياء) وظيفة تختلف عن الرمزية (منح الأشياء

الخارجية معنى داخلياً). فالصور في التجريد متحررة مما يصاحبها، والشخصية منفصلة عن زخارفها الميكانيكية التي هي أفضل ما يجرح أعماقنا.

إن من شأن الإنارة المركزة على بضع لحظات نقدية أو انفعالية أن تضيء وتلهم أكثر من مائة من التفصيلات التي تبلّد حماسنا، وتضجر رؤيتنا. ولكي يكشف المرء البنية الداخلية المراوغة عليه أن يجول بخفة وبذهن متقد. فنحن، مثلاً، لا ندرك دائماً المحتوى الكلي للغرفة؛ وثمة موضوعات محددة تتحدث إلى ذاكرتنا الإنفعالية وتكتسب دلالة خاصة عندما تمثّل بطريقة من الطرق دوراً في المسرحية (زجاجة الماء في «العودة إلى البيت» لـ «بينتر»، والكراسي في مسرحية «الكراسي» لـ «يونسكو».)

لقد قبلنا التجريد في الرسم وعلى منصة المسرح. وعندما أراد جون ميرو أن يرسم ابتهاج السيرك، رسم خطاً منحنياً بهيجاً في الفراغ وكرة حمراء. فأوحى باللعب والإحساس بالسباحة في الهواء التي لم يوح بها سيرك ثقيل جداً ذو إثني عشر فيلاً، وأربعة عشر حصاناً، وخمسة عشر متأرجحاً.

ولقد ضاق صدري بالوصف غير الشفّاف للعالم الخارجي المستخدم في معظم رواياتنا بوصفه دفاعاً ضد تبعثر العالم الداخلي، وحائلاً دون بلوغه، وسداً أقامه الخوف. وضاق صدري أكثر من ذلك بالتأكيد على الفصول التي لا معنى لها، مع كل مراوغات الدرامة الداخلية كما تمارسها الرواية التي تُسمّى واقعية والتي تحتال على الواقع وعلى التجربة. والأشياء الخارجية هي من خصائص القصة ولها دور فيها. وليست مجرد أثاث موضوع من أجل طمأنينة جذّابة.

إنني مؤمنة أن كلماتنا تتجه عاطفياً وعلمياً إلى أن تجول بمزيد من الخفة والسرعة، ولهذا علينا أن نحرر أنفسنا من الإفراط في حمل الأمتعة.

كلما عجّلت حياتنا، اشتد واجبنا في ألاّ نختار إلاّ ماهو جوهري، لإبداع راحتنا وجزر تأملنا ضمن فسحة ذهنية بعيدة عن الفوضى.

وبوسع عالم الحلم أن يكشف لنا الطريقة الأسطورية التي نستعيد بها تجربة الحياة، وطريقة الانفعال، والدرامة الداخلية التحريض، والأفعال التي هي كضوء المسرح لا تختار إلا ما يرتبط

بها. وفي الحلم ليس من جدران، ولا أكفّة* ، وإذا عاشت انفعالاتنا خارج أحلامها أو كوميدياتها في اللاشعور، فيجب أن تؤدي الطريقةُ الغرض.

وكل ما يبدو محيِّراً في رواياتي يتناسب مع هذا التغير في التأكيد، هذا التغير في البؤرة. قد يكون صورة ناقصة من أجل هنيهات سامية ذات مغزى. وقد وافق الشعراء على تميز السر وأثنوا على ما لم يكشفوه، لأن الشاعر مخزون بسيل من الصور الجديدة الخلق غير المفسّرة. وأنا لم أنبذ في رواياتي إلا التعبير البيّن والمباشر مجاراة للطريقة التي نرى ونشعر فهيا حقاً بالصور التي تشبه تسلسلات الفيلم.

وبعض من الكتاب قد جعلوا الحياة الليلية مرئية، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستنبطوا منها أية دلالة، بل وضعونا أمام أحابيل وسعة مملوءة بالشواش والأنقاض. إن هذا هو ما وجدوه في لاشعورهم!

إن هذا العالم ذا المادة المقطرة، المنخولة، المختارة يقع على الطرف المضاد لعالمنا السطحي. إنه قبل أي شيء يتحكم فيه الجريان، شأن الحياة نفسها. وله، كالحياة، حبل إنقاذ متقلب وطريقة مختلفة في ترتيب نماذجه. ويمكن تشبيهه بالجاز. إنه موسيقى غير مكتوبة بمعنى أنه يُرتجل على الدوام. وهو يخضع للتداعي الحر. ولمعظمه تأثير لا يُدرك (غير واضح للفكر) ولكنه مسموع ومفهوم من الانفعالات. والدليل على أصالته هو أنه يشملنا. ولا يستطيع المرء أن يميز اللاشعور الأصيل عن اللاشعور الزائف إلا بمِرْجَف** الإحساس.

ويمكن كذلك أن تميز الأشياء الزائفة بافتقارها إلى المعنى. فلكل أصيل من الحلم، أو حلم اليقظة، أو المناجاة الداخلية معنى واضح.

وفي «أبناء القطرس» (ص99) يتشبث المراهق بول بلفاعه الأبيض حتى في الأمكنة غير الملائمة. (كان يرتدي لفاعاً أبيض في شوارع المدينة الرمادية، لفاعاً أبيض يتحصّن به. وكان رأسه

* الأكفة (بفتح الهمزة وكسر الكاف وفتح الفاء المشددة): جمع كفاف (بكسر الكاف) والكفاف من الشي حتاره أي أحرف الذي يحيط به.

** المرجفة (بكسر الميم وسكون الراء وفتح الجيم والفاء): آلة تسجيل مدة الزلازل وقوتها والساعات التي حدثت فيها.

المستريح داخل اللفاع، رأس حالم يسير في المدينة التي اختارها السحر الأبيض ليرى ويسمع ويجمع وفاق حاجاته فقط، بانياً ببطء وتدرج عالمه اللامادي، وهو في حالة قريبة من السماح له على الأقل بحرية الاختيار. وقد اكد اللفاع الأبيض الأشياء غير المعدودة التي لم يلمسها: الأشجار المخنوقة، والنوافذ المحطمة، والعرجان، وقذارة الجدران،وكلمات السكارى الفاسقة، وصدأ المدينة وأبخرتها العفنة المنبعثة من المستنقعات. إنه لم يرها ولن يسمعها. واللفاع الأبيض لم يكذب. لقد كان اللفاع السوسنة المناسبة لرحلاته. وكان رأس بول المستريح كل الراحة على عنقه محصناً ضد التلوث. لقد استطاع أن يجتاز الخياطين، والمشافي، والسجون، ولم يترك كل ما مرّ به رائحته عليه. وكان معطفه، وأنفاسه، وشعره عندما عاد، كان كل ذلك ينشر رائحة حلمه. وعندما عاد بول بلفاعه الأبيض الوامض كان كل ما رفضه يشع تحت الحجاب.)

إن الجاز هو ارتجال حول الموضوع حتى يثمر الموضوع بوساطة التغييرات كل ثرائه. إنه لا ينتهي بالذروة المدوية والتي يؤكدها بعض الموسيقى الكلاسيكية وبكتبها بحروف بارزة. هذه هي النهاية. تصعيد. دوي. وليست الخاتمة ضربة خفيفة ولكنها أثر متروك في السماء يستمر صداه في أسمعانا. لا خاتمة.

وكنت قد استخدمت هذه اللانهاية في القصص القصيرة. فلانهاية تحول دون أن تنشر سنوات. فلا نهايات محددة فيها كنهايات أو.هنري.

متنوعة كالتشكلات البلورية

بطاعة الارتجال الذي يلده الانفعال، وبإسلام نفسي للاستطرادات والتبدلات، أوَجَدَت بنيةٌ طبيعية، شكلاً من النمو العضوي كالتشكلات البلورية. وفي عالم اللاشعور هذا ثمة حتمية كحتمية المنطق والتماسك في المسرحية الكلاسيكية. ثمة حبكة مختلفة عن الحبكة التي ألفناها. إنها الحبكة التي تضع فيها أصالتنا، أو فرديتنا النهايات المفاجئة التي لا تشبه إحداها الأخرى. يا لها من رؤية مثيرة للمستقبل، أننا بفرارنا من الانتظام بَدونا مدانين قبل بضع سنوات فقط. إن الشكل الذي أبدعه المعنى عضوياً وولدته الشخصية الفردية سيكون مثمراً ومتنوعاً إلى ما لا نهاية

كما تختلف كل بلورة عما تليها. والتطور العضوي مثمر. وعندما نستخدم «الإرادة» أو «القوة» لنفرض البنية الاصطناعية نصبح غير مثمرين.

وإنه لشذوذ فضولي أننا نصغي إلى الجاز، وننظر إلى الرسم الحديث، ونعيش في دور حديثة ذات تصميم حديث، ونسافر في طائرات نفاثة، ورغم ذلك نستمر في قراءة روايات مكتوبة بسرعة وأسلوب ليسا من زماننا ولا يمتان بصلة إلى هذه المؤثرات. إن الرواية الحديثة السريعة من الممكن أن تلائم حياتنا الحديثة السريعة في السرعة، والإيقاعات، والتكثيف، والتجريد، والنمنمة، وأشعة إكس الأسرار، والمعيار الذاتي للحوادث الخارجية. إنها من الممكن أن تولد من فرويد، وأينشتاين، والجاز، والعلم.

وإنه لمن الأمور الظاهرة التناقض أيضاً، أننا في عصر يريد النظر في داخل الجسم الإنساني بكل الوسائل الفاحصة المكتشفة حديثاً، نخاف النظر في داخل أحاسيسنا. فنحن في غير الأزمات لا نسمح للطبيب النفسي أن ينظر فيها. ونحن نلاحظ حوادث العالم السليم بحرص ونراقبها دون أن ندرك أنها نتوءات ذواتنا الداخلية. وما نراقبه في الخارج هو تمثيل، وإسقاط لعالمنا الداخلي في المجتمع العام. وليس من فارق. فعندما أبحث عن تفسير لسلوك أمة ما، فإنني أفسّره بالوسيلة نفسها التي أفسر بها الكائن الإنساني. ففي الأمم عصاب. وفي الأمم الأنا. وفي الأمم كبرياء. وفيها جروح من الإذلال وأحقاد بسبب الهزيمة. وهذا الفهم ملائم لكل الظواهر، لسمِّ مجلة «التايم» ، وعداء أحد المعسكرات، وكون جماعة ضد أخرى، وعمل الكتّاب ضد بعضهم. ويبدو لي أن هذا الرأي يعيد الطمأنينة أكثر بكثير من اعتبار العالم بأسره مجنوناً، غير معقول، أو اعتبار كل ما عدانا مخبولاً لا معنى له. إن للأمم عصابها كالأفراد. ولقد استقيت تفاؤلية أعمالي من فهم الحوادث والناس الذين أخذت أراهم بطريقة ما مسوخاً من كوابيس ماقبل التاريخ. إنك لا تستطيع أن تبدد الكابوس إلا بادراكك أنه كابوسنا الشخصي، قد ظهر في السينراما ذات الشاشات المتعددة.

وقد تحدث د.هـ. لورنس عن حاجتنا إلى الرمز الذي نعبر به عن الحقائق التي لا تطاق أو غير المقبولة. على أن للرمز وظيفة أخرى. إنه يعبر أيضاً، كما يعبر الشعراء، عن التجربة غير المادية، التي لا تجري في الخارج وليست حرفية. إنه يعبر عن الشعور، وعن الواقع السيكولوجي الأشد تعقيداً. وعلى سبيل المثال قد أردت في «شتاء المكر» أن أعبّر عن رغبة الابنة أن تكون شديدة

الارتباط بأبيها، وأن تكون علاقتها به صميمية كما يمكن أن تكون العلاقة بين ابنة وأبيها دون الاتحاد الجنسي. حيث الانسجام العاطفي والمودة ليسا علاقة محرمة. فلم تكن ثمة طريقة للتعبير عن هذا الشعور غير الصورة الأوركسترية. وقد أوحى بذلك بادئ الأمر أن الأب كان موسيقياً. وهي تريد أن تحيا في انسجام مع أبيها. تريد أن تدمج صورتيهما في علاقة عميقة دائمة. وتبحث عن وسائل الائتلاف. فقد جعلهما الانفصال عشر سنوات غريبين، ولذلك عليهما أن يعيدا تنظيم الطبيعة الصحيحة للعلاقة. وهذا التفحص الدقيق في العلاقة بين الأب والابنة يعرضهما لعدم الفهم من بعضهما، شأن العديد من الدوافع اللاشعورية، بالتأكيد، بحثت الابنة عن شكل من الاتحاد يحترم المحرمات. ولذلك استخدمتُ الأوركسترا لأتابع دقائق هذه العلاقة المحفوفة بالمخاطر. «شتاء المكر»، ص 84:

(نظر كل منهما إلى الآخر كأنهما يصغيان إلى الموسيقى، لا كأنهما يقولان كلاماً.)

(كانت تجري في رأسيهما عندما جلسا هنالك حفلة موسيقية. صندوقان امتلآ برنين الأوركسترا. مائة آلة تعزف في وقت واحد. ملفّان طويلان لخيوط الناي يتناسجان بين ماضيه وماضيها، وأوتار كمان تهتز اهتزاز الأوتار في جسميهما باستمرار، والأعصاب لا تهدأ... وتنسفح الموسيقى من الأعين بدلاً من الدموع، وتنسفح الموسيقى من الحنجرة بدلاً من الكلمات، وتنحدر الموسيقى من بنانيه محل الملاطفات، ويتبادلان الموسيقى بدلاً من الحب...)

على الرغم من هذا السعي إلى إبعاد هذه الصلة عن الاتحاد الجسدي، فقد قرر النقاد أن هذه الصلة محرمة. وحتى العبارة الأخيرة «العروس الأسطورية لأبيها» لم تبدُ واضحة بما يكفي لهذا القرار.

لا ريب أن الشاعر يتعرض للمخاطر عندما يتجرأ على مساحات غير مسموح بها من العلاقات الإنسانية. ورغم ذلك فما هو أوضح من السطور الأخيرة: «أنستطيع أن نعيش في ائتلاف، يا أبي؟ أنستطيع أن نشعر بالائتلاف، يا أبي؟ انستطيع أن نفكر بائتلاف، يا أبي؟»)

إن الدوران حول المحرمات هو غير تحطيمها. والمودة التي تسير على حواف المحظور قد وصفت من خلال آلات الأوركسترا المتنوعة لان التعبير الحرفي لا يمكن إلا أن يغيّر معناها.

وفي «القلب ذي الحجرات الأربع» استخدمت تشبيهاً بسيطاً جداً. كانت الزوارق المنزلية تتعرض للغرق إذا لم ترتفع وتنخفض كل يوم، وعندما كانت دجونا تشعر أن العلاقة بين «زورا» و«رانغو» أصبحت سجناً لا أمل فيه، كانت تحلم بغرق الزورق المنزلي.

إن المفهوم الشعري للزورق المنزلي بوصفه مأوى، بوصفه سفينة نوح، تبحر بعيدة عن طوفان الحرب، أو البؤس، أو اليأس، أو المرض، يتبدل بعزيمة دجونا الواهنة، فتتأمل نصف حالة غرق حياتها التي لا تستطيع أن تذهب إلى أي مكان، حيث يرسوان، ويستعبدهما وسواس زورا.

ليس ثمة شيء غامض في الصورة الرمزية. وفي «استطلاع في منزل الحب» (ص7)، عندما كتبت كل ما أمكنني عن سابينا، عن صوتها، وعينيها، مشيتها، وطريقة حديثها، كنت ما أزال أشعر أنني لم أصف الشعور الذي خلفته في الآخرين. فحاولت أن أنقله من خلال الصورة العنيفة التالية: «بثيابها الحمراء والفضية، استدعت في تصورها أصوات القاطرات النارية وهي تشق الطريق في شوارع نيويورك، وتنذر القلب بالحادث الأخير بوساطة جرس قرصي الشكل؛ كل الذين ثيابهم حمراء وفضية يقطعون الطريق بأجسادهم. وما إن نظر إليها حتى شعر أن « كل شيء سيشتعل.»

وقد استخدمت لوحة دوشان «العاري يصعد السلم» لأعبّر عن انفصام الشخصية.

والعبارات المتكررة قد منحت الكتاب جريان الماء، وتكسّر الأمواج وتدفقها، ورمزُ البحر رمز جيد للموسيقى الخلفية للكتاب، ولا سيما إذا لم يكن لافت النظر وملحاً، وكانت الإيقاعات الطويلة والقصيرة للإخفاق والنجاح تتناسب مع مجيئ الحوادث وذهابها. لا انتقالات، بل حوادث تجري كل منها في الأخرى دون تحطم ظاهر.

واقعي وحالم معاً

إن الإنسان واقعي في النهار وهو كذلك حالم في الليل. وحياته الليلية هي نسخة من أفعاله النهارية ومفتاح لها. إنهما لا يمكن أن ينفصلا. فالحلم دون العمل من شأنه التدمير.

نحن نبعدهما عن بضعهما آملين أن تزول الرمزية مع الرومنتيكية وتبقى بين أقلية من الشعراء، الحديثين المنبوذين. على أن فرويد قد أظهر لنا أننا في أحلامنا نرسم مثل دالي، أو روسو، ونناجي

مثل جويس، وأن لنا رؤانا الخرافية، وأن ذلك الفضاء الداخلي الذي نظنه عادة موطن الفنانين موجود في كل إنسان.

إن عملية الكتابة تشبه وضع الإنسان نفسه في حالة شبه حلمية. والارتجال في الرواية قد يبدأ إما بالموضوع، وإما بالسطر الأول، كما في الشعر. إن كتابة الرواية هي، بمعنى من المعاني، حلم موجّه. مطرز على موضوع محدد أو فكرة أو إحساس. وفي المحافظة على الممرات التي تصل بين الأحوال المتعددة للوعي، أصبحت مدركة ميزة الشعور في إلقاء شباكه في اللاشعور ليرفع كنوزه إلى النور. إنني أدرك الممر الرقيق الذي يصبح قناة حيوية.

وكيفية وصول الكاتب إلى أوصاف محددة بإنعام النظر في إحساس واحد هي عملية ممتعة. وقد كانت في «إغراء المينوطور» (ص5) صورة أتتني من رعع الشمس المكيكية في نفي: «رسمت الشمس بالذهب كل شيء: بطانة أفكارها، والحقيبة المحمولة، والخنافس القبيحة، والمنجم الفني للعصر الذهبي، وزهرة النجمة الذهبية، والصوف الذهبي، وأبا الحنّاء* الذهبي، وعصا الذهب، والفقمة** الذهبية، والدُّخَّلة الذهبية***، والقضبان الذهبية، والعرس الذهبي، والسمك الذهبي، وذهب المسرة، والحجر الذهبي، والخيط الذهبي وذهب العبث...»

إنه ارتجال حول الذهب.

ثم في تجربتي الوحيدة مع (ل.س.د)، كانت لديّ رؤى للذهب أيضاً: «أصبح دخان سيكارتي ذهباً. وستار نافذتي ذهباً. ثم شعرت أن جسمي بكامله قد أصبح ذهباً. يتطاير منه ذهب دافئ. لقد كنت ذهباً.»

ومن الممكن أن نستنتج أن الكاتبة قد اختبرت الذهب بوعيها قبل أن يتجلى تحت تأثر الـ (ل.س.د). فهذه الصور تأتي من المصدر نفسه: من الذاكرة التي تحتفظ بما يجذبها ويفتنها (إن أبنية بانكوك، وبالي، لم أكن قد رأيتها عندما تناولت (ل.س.د) ولكنني قد رأيتها في الأفلام والصور

* أبو الحناء (بكسر الحاء وتشديد النون): طائر صغير صدره أحمر ضارب إلى الصفرة.

** الفقمة (بضم الفاء وسكون القاف): حيوان بحري بري يكثر في البحار الشمالية، وهو من الحيوانات اللبونة ومن ذات الرئتين. خطمه مخروطي الشكل وليس له أنياب.

*** الدخلة (بضم الدال وفتح الخاء المشددة): طائر صغير مغرد.

والكتب) ومن الملاحظة التي تطبع الصورة في الذاكرة.

وقد تكون هذه النظرية قديمة، إلا أنني لم أجد إلى الآن ما يدحضها : إن الشرق يحيا على الإيمان بالروح، والغرب على الإيمان بالمادة والإنكار العملي للروح. والشرق في اللباس والعمارة يظهر حضور النور، والغرب يظهر إيمانه بالقسوة، والآن وبعد تأخر طويل بالسعي اليائس إلى جمال النور. وقد التفت الشباب إلى سحر المظاهر الكهربائية. إنها تصدر عن الآلة، لا عن الباطن، ولكنها تعبر عن الحاجة إلى السحر والتحرر من الصلابة والقسوة.

ووصل شيء بشيء آخر هو ما كنت أسميه غالباً شكل الحياة العفوية. فصهرها حادث كيميائي ويمكنك في ذلك أن تعالج أي نوع من المصادر. وأنا استخدم اللوحات، ووسائل المواصلات، والصحف العلمية، والمعاجم، والأفلام، والمسرحيات، والمدن، وأفضّل من معرفتي ما هو حي ـ أي يمثله الكائن الإنساني: الطبيب العظيم، أو المهندس المعماري، أو الرسّام.

إن الفنون الحية والإنسانيات تتماسك في لحظة الإبداع وتتحادث وتتعايش.

والدراسة السيكولوجية للأساطير تثري الكاتب. فقد قرأت ذات مرة مقالة عن أسطورة العاشق الشبح، وهي دراسة يونغية* تناولت العاشق الخيالي الذي يحول حضوره المستمر في حياة إحدى النساء دون زواجها بالعاشق الإنساني. وقد تذكرت هذه الأسطورة عندما كنت أكتب قصة عن الزورق المنزلي في «تحت الجرس الزجاجي» (إنني أترقب العاشق الشبح ـ العاشق الذي يتردد على كل النساء والذي أحلم به، والذي يقف خلف كل رجل، ويهز أصبعه ورأسه قائلاً: «إنه ليس هو، إنه ليس العاشق.» ويمنعني من الحب.)

وفي هذه الحالة يحول الحلم دون تحقيق الحاجات الإنسانية. وقد عالجت الموضوع نفسه، وهو موضوع القدرة على الإستجابة للآخرين في مشهد الحفلة من رواية «سلالم النار».

إلا أن هذه المعالجة هي طريقة أخرى للقول إننا لكي نثمر قدراتنا علينا أن نعرف أولاً ما هو الحلم، ثم نبحث عن الاقتراب منه، أو التخلص منه إذا كان من المتعذر تحقيقه.

والفارق الواضح بين الوهم، الذي هو سلبي، والتخيل الذي هو إيجابي، يتوقف على استخدام

* يونغية: نسبة إلى يونغ وهو عالم نفسي سويسري تتلمذ على يد فرويد ثم انفصل عنه شأن آدلر وفروم ورانك.

المخدرات أو عدم استخدامها. إن التخيل خلّاق.

والآن ما قولنا في الزلات السيئة؟ والكوابيس؟

لقد تناولت في «منزل سفاح القربى» هذه الأشياء في المقام الأول. ففيها أصف المكائد بدلاً من التأثير المنتج للأحلام(ص38) : «إنني أسمع مرور الألغاز وتنفس المسوخ.»

والبعد والإغتراب (ص39): «البعد. إنني لم أسر أبداً فوق السجادة خلال التشريفات، والحياة المزدحمة، والموسيقى الأصلية ورائحة الرجال.»

«كان في رؤيتي صدع وكان الجنون يندفع خلال هذا الصدع.. إنني امرأة مجنونة تغمزها الدور وتفتح لها بطونها.»

إنني كثيراً ما وصفت «منزل سفاح القربى» بأنها موسم جهنم المرأة. ولعلي كنت متأثرة فيها برامبو. وبما أن الكتاب قد بني على أحلام وكوابيس حقيقية، فقد أكون قد اخترت الكوابيس الأشد درامية.

إن اليابانيين يتحدثون عن إحداث التوازن بين الصفاء والشدة. وهذا التوازن أساسي في فنهم وحياتهم. وأنا بحثت عن الصفاء والتوازن في حياتي وأعمالي على السواء، وكنت كثيراً ما أشعر أن التأكيد على الوحشية مسيطر كل السيطرة على الأفلام والروايات، وأن طعم الرعب والهزل بالغ الشدة، وأنه دون الحالة الوسطى من الفاء قد يكون تعبيراً عن تبلد الحس الفصامي، والحاجة إلى الشعور بالأشياء بعنف لأن الحساسية ضامرة. العنف بدلاً من الحيوية، والعنف بدلاً من القوة.

وفي «منزل سفاح القربى» أيضاً تابعت تجربة الولادة الأصلية في الماء، التي أيّدها العلماء. حاولت أن أتصور أحاسيس ما قبل الولادة. وصورت كذلك الرغبة في العودة إلى موطن السلام: اللاحياة. فالسلام الوحيد الذي يمكن أن يتصوره العصابي هو اللاحياة، غياب النزاع بالغوص في الرحم.

والعصاب عندي هو التعبير المعاصر عن الرومنتيكية، التي تقوم على الرغبة المثالية المتعذرة التحقق والمحتومة التراجع.

واللاشعور عند بعض الناس مرعب لأنه يفاجئنا دون حدود، ويدفعنا إلى اتجاهات تخافها

قوانين المجتمع ويخافها الذهن الشعوري المنّظم بصرامة ويراها خاطئة أو خطرة. ولدى التعبير عن مثل هذه المخاوف، يسعى الذهن الشعوري قبل أي شيء إلى قمع اللاشعور، وهذا ما يؤدي إلى الوهم بأن الذهن الشعوري هو الأقوى.

إن القمع يتطلب الكثير من الطاقة. والقمع يمكن أن يسري أيضاً على القطرة والعفوية والتخيل. أما اختبار هذه القوى وتحليلها وترويضها فإنه يتطلب طاقة أقل ويؤدي إلى نتائج مثمرة.

إن المبادئ تموت دائماً عندما تحاط بالدوغمائية التي هي نوع من تصلب الشرايين. ولكن الأفكار المنتجة لا تموت. والسريالية ليست مدرسة ولا عقيدة إضافية، إنها طريقة في التعبير عما وراء الشعور. ولذلك ستبقى. وليس ثمة كاتب سريالي خالص، بل ثمة كتّاب يستخدمون السريالية ليعلوا على المذهب الطبيعي شأن ناثانيل وست، وجون هوكز ، وهنري ملر.

وفي 1944 عندما كتب الناقد النيويوركي إدموند ولسون مراجعة لـ «تحت الجرس الزجاجي» قال: إن في نثرها مقاطع لعلها تنتمي قليلاً إلى مزاج الكتابة الهذيانية التي بالغ السرياليون فيها... وفي حالة الآنسة نن، على أية حال، فإن خيالها ينقل ماهو ملائم على الدوام».

إن الطريقة السريالية في الاقتراب من الحالة المتعددة المستويات والوجوه والأبعاد سوف تبقى. سواء أحاول مبتكرو الكلمات إصدار بياناتهم أم لم يحاولوا. وقد كنا جميعاً في العشرين عندما أصدرنا بياناتنا. كنا شديدي الشوق إلى الابتكار. إلا أننا كلما ازدادت ثقافتنا، زادت معرفتنا بأن لكل شيء جذوره في الماضي، وأننا مدينون ببعض الشيء لأسلافنا. وعالم الخدر ينكر دينه للسريالية، ولكنه موجود فيها بالرغم من ذلك.

والحقيقة هي أن العصاب ينشأ من عدم الاستعداد للموازنة بين الحقائق الخارجية والحقائق الداخلية والربط بينهما. وفي عالم الفوضى تكون المسؤولية الكبيرة للروائي هي ألا ينضم إلى الفوضى. وتصوير الشواش دون أية إضاءة لمعناه هو إنضمام إلى الشواش.

والموضوعية الوحيدة التي يمكننا بلوغها قبل أي شيء باختيار نفسنا بوصفها عدسة، وآلة تصوير، ومسجلة، ومرآة. ونحن نعرف في بعض الأحيان خصوصياتها، ويمكننا أن نبدأ في ربط مجالات تعصبها أو عماها بالآخرين. ولا يمكننا أن نرتبط بالآخرين دون نفس. وتبصر المرء

في الآخرين قد يتشوه بتجاهله لعقده. وزُبانيا❖ المرء وساعتاه يجب أن تظل صافية لاستقبال الصور والانطباعات عن الآخرين. وبهذا النوع من الإخلاص يمكن للمرء أن يضبط العدسة، وأن يصحح الأخطاء. ولكن إذا لم يعرف الإنسان شيئاً عن نفسه، وإذا لم يوجد بوصفه شخصاً، ووجوداً، وذاتية، فانه سيفقد الوصال الذي نشكو من فقدانه كثيراً، وسيتأصّل فيه الاغتراب، الذي يبدأ باغتراب الإنسان عن نفسه. وموضوع الاغتراب قد استحوذ على الرواية الأمريكية، إلا أن أياً من الروائيين لم يربطه بالتحريم الأصلي المفروض على تطور الذات والفردية. فقد كانت كلمة «الأنا» مشوهة. والذات هي دليل العاطفة التي نواصل بها الآخرين. والذاتية الزائفة والمنافقة التي أعجبنا بها وشجعناها قد أدّت إلى فقدان الهوية.

نتائج الحياة الجماعية

لقد بذلت أمريكا جهداً كبيراً من أجل أن تحيا حياة جماعية، أن تحيا من أجل فائدة الأكثرية، إلا أنه قد كان من الخطأ الجسيم أننا ظننا أن الحياة الجماعية تعني أن يتسطح نمو الكائنات البشرية، وأن تتسطح الصفات، وأن يعم المجهول والفراغ. وقد كانت التضحية بالمصلحة الذاتية مختلطة بالدمار الذاتي، ودمار القلب. وإن للتعاون الجماعي جانبه الإيجابي، عندما تفرض مجلة على كل الكتّاب أن يكتبوا بأسلوب المجلة ، موحّدة إياهم وحدة الهلاك. ودمار القلب هو منبت التجرد من الإنسانية ومنشأ الجريمة. وعندما يحقق الفرد نضجه، وتطوره، وتكامله يمكنه أن يسهم في الجماعة. والفنان مدرك لنفسه . وهو مدرك أنه أكثر من «نفسه» وأن نفسه هي في الوقت ذاته مستودع تجاربه، ووسيلته الكامنة، وآلته، و«كاميراه» و«كومبيوتره»، ووسيطه. وعندما يقول بروست«أنا» فإنه يعني ما هو أبعد من «أنا» بروست. إنه «أنا» يشمل العديد من الناس، وهو وراء ذلك رمز للإنسان. وهنا تكمن موضوعيته. والآن ينهض مفهوم جديد للنسبية. فبفضل أينشتاين أصبح المطلق وهماً. وبفضل بروست تعلّمنا نسبية العاطفة، وسيولة الزمن. ونحن الآن نحيا في فترة عصيبة من الانشقاق من أجل اكتساب أشكال جديدة للنشاط (هذا النشاط الذي يظهر في الشباب).

❖ زبانيا: مشى زباني (بضم الزاي) وزبانيا العقرب: قرناه.

لقد علّقت ماريا مانس على غياب المعلّقات في الإذاعة والتلفزيون عندما قيل لها إن السبب في ذلك هو أن النساء يفتقرن إلى الموضوعية. وكان جوابها هو أن أحداث العالم لا تبدو عليها أية علامة من علائم العقلانية أو المنطقية وأنها لا يمكن أن تعالج بموضوعية. وأنا أفسِّر هذا التعليق بأننا نحتاج إلى معرفة من يتحدث، ومن يقودنا، ومن هذا الذي نتبعه، وهي معرفة تتطلب فهماً للبواعث غير العقلية.

يقول مارشال ما كلهان في «الوسيلة هي الرسالة»(8):

«الشاعر، والفنان، والبوليس السري ـ وكل من يشحذ إدراكنا الحسي هو أميل إلى أن يكون غير اجتماعي، ولأنه نادراً ما يكون منضبطاً تمام الانضباط فانه لا يستطيع أن يتعاون مع التيارات والاتجاهات. والارتباط الغريب يكون غالباً بين الأنماط غير الاجتماعية وذلك بقدرتها على رؤية البيئة كما هي في الواقع. وهذه الحاجة إلى مواجهة البيئة ومجابهتها بقوة غير اجتماعية تتجلى في القصة الشهيرة «ثياب الامبراطور الجديدة». إن رجال الحاشية وقد ارتدوا مصالحهم رأوا الامبراطور في غاية المجد والجمال. أما الطفل غير الاجتماعي، الذي لم يألف البيئة القديمة، فقد رأى بوضوح أن الامبراطور لم يفلح في أي شيء. وقد كان يرى البيئة الجديدة بمنتهى الوضوح».

إن ثمة تاقضاً ظاهراً بين أولئك الذين يتذمرون من أن لدينا العديد من الروايات التي تعاني قلق العجز عن إقامة العلاقات وأولئك الذين لايكفّون عن لوم الكتّاب الذين لا يعالجون إلا العلاقة الشخصية. والرجال يكتبون عن الاغتراب، والنساء عن العلاقات. والكتابة الأنثوية كثيراً ما تهاجم بأنها صغيرة، ذاتية، شخصية. والعجز عن الارتباط بالآخر هو العجز عن حب الآخرين، وبين هذا العجز والجريمة خطوة طبيعية.

وقد أنهى بول باولز إحدى رواياته وهي (السماء الواقية) بقوله: «إنه لم يستطع أن يرتبط بأحد غير فعل الجريمة». واستخدم إدوارد ألبي التعبير نفسه في (قصة حديقة الحيوان). ومن الغريب أن كلا الكاتبين الليليين اللذين ذكرتهما قد ارتبطا بالسادية، والوحشية، والجريمة. والكاتبات اللواتي ذكرتهن لم يرتبطن بها. وبعض روايات اليوم يذكرني بوصف أوجين مينكوفسكي للمرأة الفصامية التي أحرقت ثيابها لتشعر بشيء ما.

إن أحداً لم يربط الاغتراب بضغط الحياة الجماعية. وقد بذلنا كل ما وسعنا لمحو الحياة الفردية، إلا أن الفرد المتكامل هو وحده الذي يستطيع أن يقدم شيئاً للحياة الجماعية ولكي يحقق ذلك عليه أن يرتبط بنفسه أولاً، ثم أن يرتبط صميمياً ببعض الناس، قبل أن يكون في طوقه أن يدخل الحياة الجماعية.وما رأيناه ليس مشاركة في الحياة الجماعية ولكنه خضوع سلبي لها، والتصاق أعمى لا يبدع شيئاً، وهو خطر لأنه قد يتلاعب فيه القادة اللاأخلاقيون.

لقد طور الإنسان فكره على الطبيعة. فقهر البحر، والغاب، والصحراء، والمرض. إلا أنه وقد أنفق هذه الطاقة فقد بمرور الزمن وصاله مع الطبيعة. فالطبيعة غير عقلية. إنها تخلق الزلازل ، والفيضانات، والكوارث التي لا حول لنا إزاءها. والمرأة لم تصمم السفن، والمدافع، والطائرات، والأبنية، والجسور. وبدلاً من ذلك فان امرأة هي راكيل كارسن قد نبهت إلى الصفة التدميرية في المركبات الكيميائية المستخدمة في إبادة الحشرات. و التحليل النفسي يسطح هذا الفارق، لأنه يظهر كيف تؤيد المرأة «حدسها» ومن أين ينشأ، وتظهر في الرجل ذلك المظهر الخادع من الموضوعية. إن عليه أن يقترب منها أكثر من ذلك .

إن الرجل الأمريكي الذي انتصر على الطبيعة انتصاراً متميزاً هو في نفسه أشد الناس خوفاً من طبيعة المرأة، ومن الأنوثة بحد ذاتها. وقد اخترع الأمريكي صورة كاريكاتورية للذكورة، هي المبالغة في الذكورة (فلا حساسية، بل خشونة،ومنطق، ووقائعية).أما الأوربي فلم يحقق مثل هذه السيطرة على الطبيعة ولكنه لم يشعر بالاغتراب الكامل عنها ولذلك عاش بارتياح أشد وهو في حالة من الصداقة مع المرأة والطبيعة الأنثوية.

وحديثاً وبين جماعة المحللين الفرويديين كانت النساء هن اللواتي فهمن أن «الحدس» هو الإدراك الذي يصلنا دون المعرفة الشعورية للخطوات التي سلكها. لقد فهمت النساء أنك قد تصل إلى شعور بشيء ما دون أن تكون قادراً على وصف سلسلة الاستنتاجات، والاستقراءات، والتجربة، والذاكرة التي وحّدت كل ذلك لتكوّن منه رأياً حدسياً. الرجل يقول: «أولاً، ثانياً، ثالثاً».

والرجل الذي يأخذ سبيله إلى الإنجاز قفزاً كالمرأة هو الفنان، والعالم الخلاّق، والمخترع. وهو

كذلك الرجل الذي ابتكر علم النفس، وهو العلم الذي يعالج الأمور غير العقلية.

وقيمة العلاقة الشخصية بكل الأشياء هي أنها تخلق المودة، والمودة تخلق الفهم، والفهم يخلق الحب، والحب يقهر العزلة.

ولقد تراوحت الكتابة الروائية بين الروايات المنافقة المهدئة التي تسترضي الحياة وتهدهدها وتخفي معالمها، ولا تهيئ أحداً لصدمات الواقع الجارحة (في الأربعينات) والروايات التي أصبحت بحد ذاتها أعمالاً انتقامية واغتيالية، محدثة صدمات جارحة أكثر من الحياة نفسها.

واقتصرت الدراسات الأكاديمية على الكتّاب الأموات، واكتف بالإشارة العابرة إلى الروايات الحديثة والمعاصرة أو تقويمها، واستمرت في التحليل بدلاً من التفسير.ووجدت الرواية الهادفة إلى اقتناص اللحظات الحية نفسها إما محنطة وإما موضوعة في الصقيع.

لغة الشارع

إننا نفتقر إلى الاتزان في تصوير أنفسنا، ونعتبر عبادة القبح تمثيلاً للواقع. وفي أوربا نجد أن معظم الكتّاب هم من الفئات المثقفة مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية. ولذلك فهم يكتبون بلغة الأدب لا لغة الشوارع. وبقدوم الكاتب الذي نقل لغة الشارع إلى الورق، نشأ لدينا تشوه جديد. ولأن هذه اللغة حية وعند بعض الناس طبيعية وقوية كما تبدو، فإنها لا تقول شيئاً بذاتها. إنها لا تعبر إلا عن الخلفية التي نشأت منها. وسيأتي يوم يقوم فيه علماء دلالات الكلمات بدراسة الكلمات التي تقلص أبعادها والكلمات التي توسّعها.

وإنه لمن العسير في بعض الأحيان إعادة خلق العملية الإبداعية لأنها شديدة التعقيد. وهي ليست أقل عسراً من أن يعيد المحلل النفسي أطوار اختباره التحليلي. ونحن لم نألف عملية التداعي الحر كما ألفنا نماذج التفكير العقلي: 1,2,3 ، أ، ب، ت، . نحن نطيع ألياً من يسألنا ماذا يلي الرقم/2/. إننا نقول ارقم/3/ بالسهولة نفسها التي نقول بها إن الثاء تلي التاء. ولكن بارتباط الصور ببعضها أو ارتباطها بالأحاسيس ينشأ نموذج لم نتعلمه. إنه جديد على كل إنسان. وهو الصلة التي تنتقل من شخص إلى آخر ويصعب تتبعها: وهذا يفسّر لنا لِـم تبدو صور فيلم من هذا النوع

صوراً فاخرة. إنك إذا فحصتَ صور شريط سيمائي لوجدت كلاً منها تتبع الأخرى. ولو أنكَ أسرعت العرض فقد تضيع الصلة.

وما دام الإبداع كيمياء، فهو مركب من عناصر متعددة كما في قصة الفقمات في «الملصقات». وقد شاهدت الفقمات في الأحواض. ورأيت الغقمات في الأفلام. وقرأت عن الفقمات في المعجم. والعلاقة بين الإنسان القديم، الذي عاش على الشاطئ ولم يرتبط بأسرته، وبين الفقمات كانت علاقة متبادلة في خاطري. ولا أستطيع أن أتذكر لمَ ارتبطا في ذهني ببعضهما. فقد ربطت الإنسان العاجز عن ا لإصاح عن آرائه ومشاعره وغير المهتَم بالكلمات، بالفقمات التي استطاعت الاتصال بالإنسان أن تتروض، والتي كان لعبها إنسانياً في معظمه. وهكذا فإن لدينا جانب الملاحظة، والدراسة الواقعية، وجانب الربط ، وجانب التخيل (لأن الصداقة بين الإنسان العجوز والفقمات كانت مبتكرة). ومثل هذا الربط يولد عادة من تفسر الأفعال الرمزية.

وإذا كان العنصر الدرامي يكمن في انشطار الشعور عن اللاشعور، فإن الإثارة العظيمة هي في تتبع كيف حدث الانشطار، وكيف يمكن اكتشافه. ولغز صداقات الناس يمكن أن يُحل بتحليل أصدقاء الفرد بوصفهم يمثلون بعض كوامن الفرد: فالسكير الكامن في الداخل، الذي لن يسمح له أن يصبح فرداً، ينقذه من الزوجة السكيرة. والمزاج غير الشعوري شوف يرتبط بشاعر، وسيتجه إلى شخص حر، وسيختار فرداً متوازناً، وسيتنفس من خلال الآخرين ذلك الجانب الذي تنكره نفسه.

وربط الصور عندي يخضع في المقام الأول لسحر التفسير. والدكتور دزواليه، الذي يقوم باختبار حلم اليقظة الموجه يسأل أولاً ماذا ترى عندما تغمض عينيك. وأول صورة تخطر في الذهن هي الصورة التي يتابعها وينميها.

«أرى سلماً مفضياً إلى أحد الأقبية...»

«قف عليه. وانزل.»

«أنا خائف. إنه مظلم.»

«مِم تخاف؟»

«إن شخصاً واقفاً سيدفعني إلى الأمام.»

إن أي عمل متواضع يمكن أن يصبح رمزاً.امرأة تخيط. ترفو.ترقع. ثيابٌ ممزقة. رجل قلق يتجول. مشاعر جريحة. نزعة تدميرية. إيماءات عنيقة. دمعة. في «سلالم النار» (ص57) نجد ليليان تخيط.

(عندما كانت تخيط أزراره، لم تخط أزراره وحسب، بل كانت تخيط ما تفرق وتناثر من أفكاره، واختراعاته، وأحلامه غير المنتهية. كانت تحوك وتخيط وترفو لأنه كان مفتقراً إلى خيط الارتباط، وإلى المعرفة بالإصلاح، وليس لديه خيط اتصال أو ترقيع. كان إذا سمح لكلمة أن تمر من شفتيه فلأنها مسمومة كالسهم البدائي ولم يكن يكترث أبداً بالسم المضاد. ولم يتفهم عواقبه المشؤومة. كانت تخيط زره والقطع الممزقة من عناده، تخيط الزر وكلماته المفككة، تخيط أيامهما معاً لتجعلها نسيجاً مزيناً، تخيط كلماتهما لبعضهما، وطباعهما التي شتتها ومزّقها. كما مزَّق ثيابه بتهوره، وجولاته، وضربه في الأرض على غير هدى، ورحلاته إلى الخارج. كانت تخيط كذلك الأدلة القليلة على إخلاصه لتصنع منها ثوباً لحبها البالي ووفائها. لقد قطع الإخلاص بمقص الإهمال وقامت هي بالرتق والخياطة وإعادة الحياكة والترقيع. وهدم ونبذ، ولم يستطع أن يقدر كنوزه، أو يحتضنها، أويحافظ عليها. وكان كجيوبه الممزقة دائماً، ينسل منه كل شيء ويضيع، كما ضاعت مواهبه، وذكرياته ـ وكل ما كان له في الماضي. كانت تخيط الكمَّ ليستطيع أن يمد ذراعه ويمسكها، عندما تقضي عليها الوحدة. كانت تخيط البطانة لئلا يخرج الدفء من أيامهما معاً، البطانة التي هي الجلد الداخلي الناعم لعلاقتهما).

وفي بعض الأحيان ينبغي للمرء أن يتابع المفاتن. وقد كانت المتاهة تفتنني. إنها تمثل السر قبل أي شيء. إنسان ضائع في الحيرة. واللاشعور حيرة. إنسان لا يعرف بوضوح إلى أين يذهب. وثمة منعطفات عديدة. وعندما زرت مدينة «فز» رأيت في مخططها متاهة هائلة بحجمها الطبيعي. كانت المدينة بكاملها متاهة. وقد شاهدت في متحف التاريخ الطبيعي صوراً للدماغ وخلايا الدم مكبرة مليون مرة. ثم جاءتني صورة النمو الخلوي عندما أردت أن أفسر النمو العضوي

في روايات بروست. وثمة كذلك مثال رائع على النمو العضوي في رواية «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» لـ «مارغريت يانغ» .

ويلي ذلك حتماً مقارنته بمتاهة اللاشعور، التي فيها كما في الأحلام، الحقيقة الموضوعية، والرغبة الحقيقية التي لم تُعرف، ولم يُعلَن عنها بصراحة. وقد أصبحت إحدى صوري المفضلة. وكتبت «في شوارع متاهتي». ثم كتبت «المتاهة». «كنت في الحادية عشرة من عمري عندما سرت في متاهة يومياتي». وقد وحَّدتُ كل أسرار المدينة مع الطبيعة الإنسانية، والذهن الإنساني، والأحلام، وانعدام الزمن، والذاكرة. والذاكرة تقوم برحلة مروعة، إلا أننا لا نفقد البتة الطفل الكامن فينا.

لقد أصبح الوصف الذاتي للذهن الشعوري الصفة الرئيسية للمجتمع الغربي. فقدم نوعاً من التعبير الذاتي الذي يراق مع عدد كبير من الأوصاف الحرفية للتفصيلات المادية التي تحرف المرء عن ملامسة التجربة ذات الدلالة الحقيقية. وكانت النتيجة هي البلاهة المفرطة، والشعوذة التي تحذف المعنى العميق. وهذا يفضي بالتالي إلى نظرية مفادها أن الحياة لا معنى لها. لامعقولة، حمقاء.. والروايات مليئة بالأعمال الخالية من المعنى، وبالتملص من الصراع الجوهري، وبالاحتيال على الواقع. ليس ثمة حياة ولا تاريخ، ولا كائن إنساني، ولا حادثة بلا معنى. ولكن كل ذلك يتخذ اتجاهاً معيناً ليخترق السطح، ونحن نحسب السطحية واقعية. إن واقعنا السيكولوجي، الذي يكمن تحت السطح، يخيفنا لأنه يفاجئنا على الدوام ويدفعنا بلا حدود إلى اتجاه تعتبره قوانين المجتمع وأنظمته خاطئاً أو خطراً. وعندما يعاني المرء مثل هذه المخاوف، يحاول الذهن الشعوري أن يسيطر عليه بقمعه. وعندما لا يمكن قمعه يتمرد. وعندما يتمرد فإما أن يتجه إلى الجنون وإما إلى الحياة.

الفصل الثالث

كتابة الرواية

في الرواية أمعن في ملاحقة النفس الخفية. وأنا أولي كثيراً من الأهمية لولترميتي، ولأحلامنا، وأخيلتنا، لأنني مقتنعة بأهميتها، وبتأثيرها، وبشخصيتها الملهمة. وما قد يبدو غير واقعي أو مبتكراً في كتاباتي إنما هو النتيجة الطبيعية لمسرحة النزاع بين النفس الشعورية والنفس اللاشعورية. وما درجنا على أن نراه عادياً هو الظهور السطحي للواقع. والقصة السطحية هي ما أعتبرها غير واقعية.

ومنذ طفولتي كنت أدرك ما يشعر به الناس إدراكاً فريداً. كنت أحدس فيما يجري وراء المظاهر، وأثق بحدسي وأتكلم ، شأن معظم الأطفال، على أساسه. ومن ثم طورت هذا الحدس وخلعتُ عليه وظيفة سبرية وذلك بدراسة التحليل النفسي. وقد يكون التحليل النفسي دراسة للعصاب، ولكنه بينما كان يدرس المرض ، مَنَحَنا التقنيات لاستكشاف النفس الخفية. ولقد أمعنتُ في دراسة الأحلام، مع التأكيد على صورة بدلاً من الحجب الدخانية العقلية، راجعة في كل حين إلى أصل الموقف الانفعالي: إنني أشعر... أن العوالم التي لا يتحكم فيها العقل يسيطر فيها اتحاد الملاحظة، مع الانفعال ، والتجربة التي تمر بالفكر وتستخدم الأحاسيس والغريزة.

وإنه ليتعذر أن تنشأ لك مودة حقيقية مع أي شخص دون المعرفة بهذه النفس الأخرى. وفي «معجم وبستر للقرن العشرين» نجد هذا التعريف للحدس: «هو المعرفة الغريزية؛ هو إحراز المعرفة بوساطة الإدراك المباشر أو الفهم المباشر. ولأن العقل يدركه مباشرة دون تدخل الحجة أو الدليل، فقد غدت له القوة لاستكشاف الحقيقة من دون التفكير الاستنتاجي.»

وقد يكون الحدس خادعاً أو صحيحاً وهذا يتوقف على مدى قمع الواقع له أو تطوره. ولأنني كنت أنشد المودة مع الناس والبلدان (كما تبرهن على ذلك المسابر في اليوميات) أصبحت بالتدريج مهتمة بعلم الطبيعة الإنسانية، الذي هو علم النفس. وهكذا بدأت في رواياتي بالشخصيات التي عرفتها معرفة صميمية عميقة. وقد احتفظت هذه الشخصيات بأصالة سيكولوجية على الرغم من ضرورات الفن الروائي قد جعلتها مركبة (إما لحمياتها من المطابقة وإما لأن الموضوع يوجب في بعض الأحيان التأكيد، والتوسيع، وتمديد الحوادث، والمزيد من الرصّ التراكمي، ويقود المرء إلى التشعبات والانحرافات عن الحوادث). وكل قصصي مبنية على الواقع. وفي سياقها قد أشعر بضرورة الدخول في أحلام الشخصية، وأفعالها الرمزية، وأخيلتها. ولم أعلّق البتة لافتة على الطريق: ههنا ندخل حلماً».

إن العديد من تلك العلاقات التي عُني الواقعيون بتوثيقها ليست حقيقية بالنسبة إلى الأعماق التي تتحرك في الداخل كنهر في جوف الارض؛ إنها «ألعاب»، وتسليات، وتعمية عن المسرحيات الأخرى. إن الواقعية التي انغمست فيها هي الوصول إلى أكبر قدر من الحقيقة. وحتى هنري جيمس، وهو واصف «الواقعية» الشديد الولع بالتفصيلات قد كتب ذات مرة إنك إن وصفت منزلاً وصفاً كاملاً، بتفصيل شديد، وقسمات جامدة، فإن الحوادث الأكيدة لا يمكن أن يكون لها مكان فيه. فالمنزل يعتّم «المشهد» أو يحدده.

وعندما كتبتُ «ستيلا» (وهي رواية قصيرة من مجموعة «شتاء المكر») قال أحد مراجعي الكتب: «إن «ستيلا» ليست حقيقية لأنها لا تذهب إلى الثلاجة لتناول وجبة خفيفة». إن هذا الواقع أستخف به وهو يصرفني، بوصفي كاتبة أو قارئة، عن بعضْ الملاحظات الأشد أهمية. لأن هذا النوع من الملاحظة الذاهلة لواقعة تراقبها الشرطة، هو هدف القصص البوليسيةّ! ولذلك فأنا ألاحظ الشيء الواضح وأركز على شيء من المشهد الآخر. بِمَ شعرت ستيلا عندما جلست على قمة السلم دون أن تردّ على نداء الهاتف الذي أعادها جراً إلى علاقة مؤلمة؟ إنها ليست اللمسات العادية المألوفة التي ستقودنا إلى واقع ستيلا ولكنها طريقة شعورها.

«ستيلا»، ص 25 - 26

(في حجرتها السينمائية كان ثمة سلّم صغير كأنه المنارة تهدي إلى غرفة النوم، التي كانت تسهر

علينا نافذة طويلة من الآجر الزجاجي الصلب. وهذا الآجر كان يشع ككهف من المَرو في الليل. كان الموشور الذي أعاد رؤيتها إلى العزلة، إلى الجدار نفسه.

إنها نافذة العصابية في حُجيرة العزلة.

وذات ليلة عندما كان برونو يكتب لها أنه سيكلمها بالهاتف في تلك الليلة (كان قد طردها مرة أخرى، ليحاول التغلب عليها مرة أخرى) لأنه شعر أن صوته قد يكمل ما قصّرت رسالته عن فعله، وعندما عرفت أنه سيكلمها بالهاتف، وضعت الكونشرتو الطويل في الحاكي وقفزت السلم القصير وجلست على إحدى درجاته.

وسرعان مابدأ الكونشرتو بالدوي إلى أن الهاتف كان يرن بشكل ملحّ.

وتركت ستيلا الموسيقى تنتج السحر المضاد. وفي وجه الطلب الآلي من الهاتف، ارتفعت الموسيقى لولبياً كأنها ناطحة سحاب أسطورية، وانتصرت. وصمت الهاتف.

إلا أن هذه المعركة لم تكن غير المعركة الأولى. قفزت درجة اخرى وجلست تحت النافذة المصنوعة من المرو، وتساءلت هل ستعينها الموسيقى على الصعود بعيداً عن دفء صوت برونو.

في الموسيقى كان ثمة خط موازٍ للنزاع الذي أقلقها. ففي الكونشرتو كانت العناصر الأنثوية والذكرية تتفاعل أيضاً. الترومبونُ بتوكيداته، والناي بتلويّاته. في هذه المعركة الصريحة، كان للترومبون في أذن ستيلا وربما بسب مزاجها نبرة التحدي التي كانت منفّرة تقريباً. وفي مزاجها الحالي أخذت الأداة الذكرية تبدو لها كاريكاتورية.

أما الناي، فقد احتيل عليه فانهزم. ولكنه انتصر في النهاية، لأنه لفظ التقليد. وبعد فترة طويلة قال الترومبون قوله، واستمر الناي في اهتزازاته الملحّة اللعوب.

رنَّ الهاتف من جديد. فتقدمت ستيلا إلى الأمام في السلّم. كانت تحتاج إلى السلم، والنوافذ، والكونشرتو، لإعانتها على بلوغ منطقة يتعذّر بلوغها حيث يرنّ الصوت كما ترنّ أية آلة دون أي انعكاس في وجودها. ولو أحدث رنين الجرس أوهى رجفة في أعصابها (كما كان صوت برونو يحدث لها) فإنها سوف تضيع. ومن حظها أن الترومبون كان كاريكاتور الذكورة، وأن ذلك الترومبون المتضخم كان يحجب عنها صوت الهاتف. ولذلك ابتسمت إحدى ابتساماتها المخيفة،

كجنية وثعلبة أيضاً، في وجه المطامح الذكورية. ومن حظها أن الناي ثابر على تموّجاته المرهفة، وكما لم يفعلا من قبل فقد تزوجا وهما يلعبان في تقابل مستمر في كل مكان.

رن الهاتف من جديد، بإصرار ميكانيكي لا حياة فيه ولا سحر، على حين بدت الموسيقى مدافعة عن الرقة والقوة العاطفية التي كان برونو عاجزاً عن مجاراتها. والموسيقى كانت وحدها القادرة على أن تقفز سلالم الانفصال، وعلى أن تتكسّر كأمواج المحيط المشوّش عند قدميها، تتكسّر وتزيد ولكن دون أن تملك القدرة على أن تعيدها إلى الحياة مع برونو وإلى تيار العذاب الداخلي.)

هذا الواقع الانفعالي الذي يقع تحت الحوادث السطحية هو واقع رواياتي. وفي «أبناء القطرس» (ص 173 - 174) وصفت هذه الدنيا:

(جالت دجونا من جديد في مدن متاهاتها الداخلية.

عندما لا تحمل الموسيقى أية عناوين تجري كنهر تحت الأرض ينطوي على كل الأمزجة، والأحاسيس، والانطباعات التي شكلت في ذوبانها جميعاً عالماً أعيدت صياغته بلغة الجريان..

حيث المنازل مرتدية ثيابها ولكن واجهات الأبنية مكشوفة أمام المداخل والمخارج السهلة.

حيث الشوارع لا تحمل اسماً لأنها شوارع الأحزان السرية.

حيث الطيور التي تغرد هي طيور السلام، طيور الفردوس، طيور الرغبة الملونة التي تظهر في أحلامنا.

هنالك الخائفون من الضياع في هذه القرية دون بوصلة، أو مقاييس ضغط جوي، أو عجلة قيادة، أو دوائر معارف.

ولكن دجونا عرفت أنها لدى استسلام النفس بدأت تغوص في أعمق طبقات الوعي وانطلقت من التربة الفوقية للبهجة وهبطت بوساطة السلالم الجيولوجية لا تحمل معها سوى آلة القلب المرهفة لوزن ما لا يوزن.

عبر شوارع الأحزان السرية التي كانت فيها الموسيقى غير مسماة والناس قد أضاعوا هوياتهم الذاتية ليتنقلوا ويرتدوا إلى الوراء ومن ثم عبر السنوات التي لا توجد فيها إلا قوى البحران...

لا سجل إلى لتواريخ وعناوين الانفعال الذي وحده يدخل الجسد ويقي نفسه من تقلب الذاكرة وفقدانها.

والتواريخ المهمة للشعور العميق قد تعود ثانية وثالثة متجددة كل حين بالآبار، والينابيع، وأنهار الموسيقى...)

كرونولوجيا الانفعال*

عندما حللني الدكتور أوتو رانك في باريس سنة 1933، بدأت أفهم نظاماً جديداً يكمن في اختيار الحوادث، نظاماً تصنعه الذاكرة، تصنعه كرونولوجيا الانفعال، لا كرونولوجيا التواريخ. وليس لمن هو أليف بآلية اللاشعور الذي يملي الأفعال الشعورية أن ينكر أن العقلي هو البنية الفوقية للفكر التي تعمل على السيطرة على اللاعقلي وقمعه (واللاعقلي هو الطبيعة البدائية الغريزية فينا)، ولا أحد ينكر اليوم، بازاء الحرب المتكررة، أن هذه المحاولة في قمع اللاعقلي هي الإخفاق الكامل. فالإنسان لم يستخدم عقله وتفكيره إلا ليحجب طيف تلك التي خافها (وهي الطبيعة في نفسه). وقد أثبت علم التحليل النفسي أنها لا يمكن أن تقمع، ولكنها من الممكن أن ترفع إلى السطح وأن يقودها العقل ويوجهّها. ومحاولات القمع، كما برهن فرويد ، تؤدي إلى عدم الاتزان وإلى الهيجانات البغيضة أو التدميرية. ونَوْلُنا أن نتعلم كيف نلاطف لا معقولنا أو نفسنا الطبيعية بذكاء. فنحن لم نستطع أن نطيقها.

في أحاديثي مع الدكتور رانك، كنت مغرمة بالسبيل المتحول أو الشارد الذي سارت عليها. وقد وجد العديد من الكتّاب أن من العسير عليهم أن يتابعوا هذه الأحاديث التحليلية ذات الشكل الحر. وكان الدكتور روبرت ليندر من المحللين الذين كتبوا ببراعة ، وتألق، وتبصّر غير مألوف. وفي القصص التي عنوانها «الساعة ذات الخمسين دقيقة» بنى الصورة المميزة للاشعور بناء كاملاً، بالإضافة إلى تقديمه أفضل التفسيرات التي قرأتها عن الفاشية والشيوعية. فالذهن العقلي، أو بالأحرى الذهن المحتاج إلى العقلنة، قد رسم النماذج الصارمة متنافرة مع نظامنا القانوني القديم. ولقد كان النظام الرَّغبي في كل زمان مليئاً بالمفارقات، والتناقضات، والسخافات.

* الكرونولوجيا Chronology هي تعيين التواريخ وترتيبها وفاقاً لتسلسلها الزمني. أما كرونولوجيا الانفعال فلا تخضع فيها الأحداث للتسلسل الزمني بل للتداعي. المترجم .

وبما سنّته القوانين والأنظمة للرواية تدريجياً، أصبحت الرواية أشدَّ آلية، تعالج الرواسم (الكليشيهات)، حتى أخذ أشد النقاد محدودية يعلنون عن موت الرواية ويعزون ذلك إلى الهرب واضطراباتها. وبالبلادة نفسها راحوا يغلقون الباب أمام الاتجاه الوحيد الذي بوسعه أن يحرر الرواية من الأشكال التقليدية الميتة: راحوا يجزمون أن طريقة جويس، وفرجينيا وولف، وكافكا هي النهاية المميتة. وهؤلاء النقاد إلى جانب نقاد الثلاثينات العتيقين من أمثال ماكسويل غيسمار، الذي دان همنغواي لأنه لم يعش في الولايات المتحدة ، والنقاد الأخلاقيين الذين خلطوا المواعظ بالنقد الأدبي، قد أعلنوا أن الرواية قد أصبحت في مأزق. وقد حدث كل هذا باسم الواقعية كذباً، شأن الأذى الذي لاقته الثقافات الأخرى باسم التبشير.

مَرَّ حين من الزمن كانت فيه السريالية تُعدُّ، كالرمزية، من التاريخ الماضي. إلا أن السريالية ظلت باقية ومُهِمة للكتّاب الأمريكان. واليوم تقوم آنا بالاكيان في جامعة نيويورك بتدريس الحلقة الأولى من السريالية. لا لأنها من التاريخ الماضي وإنما لأنها لعبت دوراً حيوياً في تحرير عدد من الكتّاب الأمريكان أمثال ناثانيل وست، وهنري ملر، ودانيال سترن، ومارغريت يانغ، ودجونا بارنس، وجون هوكز. وقد كان تشديد أندريه بريتون على الحرية. والحرية أدت إلى حالة تعلو على الواقعية وتتقدمها.

لقد كان السبيل الوحيد إلى حرية الخيال هو متابعة سير الصور، مهما بدت لامعقولة في علاقاتها، ومهما كان المكان الذي ترحل إليه. وجاء التحليل النفسي من جديد ليؤكد الغوص على هذه الطريقة بما قام به الدكتور دزواليه من أبحاث حول حلم اليقظة. يستلقي الشخص ويسترخي. وما تكاد تغمض عيناه حتى يرى صورة. فيسأله الدكتور دزواليه أن يتابع هذه الصورة (التي حلم بها وهو مستيقظ). ومثل هذه الرحلات تؤدي إلى توحيد النفس، وإلى فتح الممرات على ثراء التجارب المتراكمة، التي هي كالسلع المهرَّبة حال دون ظهورها الخوف من الأذى.

والكاتب الذي يتحدث عن العالم بوصفه «لغة لا تمكن ترجمتها» ولكنه حاذق في ترجمة انطباعاته ومشاعره باللغة المشكالية هو دانيال سترن في «الأكاديمة المنتحرة».

يستكشف دانيال سترن أفكاراً جديدة ومشاعر جديدة بقوة اللمح. وكتبه مليئة بالمفاجآت

دائماً. «الانتحار هو، باختصار، المشكلة اليومية الدائمة في الحياة. كان الانتحار قارة كبيرة مظلمة ذات خرائط وأنا كنت راسمها». وكان له لهوه الهازل الخيالي في «التعب الدائري»: «كنتُ باحثاً ميتافيزيقياً عن انعكاس السواد في الروح البشرية وغير البشرية... عن ضحايا اللغة وعن الارتجال التخيلي حول السواد... عن تحرر الفكرة، والواقع، وقطعة السواد من روابط الخيال الصوري، وسيكون المجاز والأسطورة كذلك تحرراً عظيماً.»

إنه يرسم الشخصية الفاتنة جوول «بسعيها المرهف إلى الحقيقة».

إن له خيالاً لعوباً حول حاجتنا إلى الغرباء.«آلام الآخرين هي دائماً لغتنا الثانية».

وبأصالة التعبير والفكر يبلغ الأبعاد الأخرى في رشاقة مصورة.

«في الحمى الباردة التي أصابتني، سواء من اشتداد مخاوفي أو من الكحول، كنت أرى المنظر الطبيعي أعجوبة خطية. فالسطر الفكري من الأشجار يلقي على الثلج ظلالاً مستطيلة، أشبه بكتاب صلاة بلغة أجنبية، إلا أن المرء قد تعلم أسطورياً أن يضع يده على البيت الشعري الشهير الجميل؛ والسطر الطويل من الصخور المتقطعة المبعثرة في الجانب المتداعي يمتد من نهاية العشب إلى الشاطئ. في البداية كان السطر طويلاً ثم قصر، وكانت الألوان اللامعة المضيئة ثم الظلال المتلألئة السوادِ تتيه جميعها في أعشاب البحر، وفي المقطوعة الشعرية واللاشعرية، وفي العبارة غير المنتهية للأحجار والرمال. وكانت أسراب زمامير الرمل تندفع إلى الصفير على جانب الشاطئ فتغريها هسهسة الصفير بالعودة إلى الحافة، إلى شظايا الموضوعات الغريبة، إلى الحروف المفزعة التي نسي معناها، والنبوءات ذات الرياش القديمة، والإبداعات الإلهامية لعلم التنجيم عند الأجيال القديمة. في قلب الحروف الهيروغليفية الشتائية وجدت جوول، ساكنة كالحجرة؛ ومن الواضح أنها قررت أن تعيش أو على الأقل ألا تموت هذا اليوم. فأخبرتها أنني بقراءتي لمنظر الطريق قرأت السماء التي كانت عندما كنت طفلاً. فقد كنت ملتصقاً باللغة منذ البداية. والعالم لغة لا تترجم ... والذاكرة هي الفن المتميز عن أولئك الذي قرروا أن يموتوا وأولئك الذين قرروا لتوهم أن يعيشوا.» (9)

لقد عالج الشعراء مسألة الأبعاد الأخرى وقد توازت معالجات السرياليين مع علم الطبيعة

الإنسانية. فالأدب وعلم النفس قد اخترقا المجال ذاته وأرادا التناغم الشامل بقطع النظر عن خوف الثقافة من الاتجاه إلى الداخل. فالتوجه إلى الآخر، لأنه أشد خضوعاً للنماذج الجماعية وأقل تعرضاً للإزعاج، كان يلقى التشجيع على الدوام.

وفي «شتاء المكر» (ص124 - 125) حاولت القيام بهذا الصهر ونفختُ في التفصيلات الخارجية ما يجعلها أحلاماً رمزية :

«كأنها كانت في مصعد يعلو وينخفض. مئات من طوابق الأحاسيس تتغير بسرعة أكبر من الحمى. تصعد إلى حديقة الشمس، فلا طوابق عليها. التحرر. كوخ من النور. قرب من الإيمان. وفي هذا المرتفع تجد شيئاً يتكئ عليها. الإيمان. إلا أن الأضواء الحمراء كانت تنادي: إلى الأسفل. المصعد يهبط بسرعة شديدة واضعاً جسدها على أرض الموسيقى. إلا أن صدرها كان مقبوضاً عليه في منتصف الطريق، ومتروكاً في منتصف السماء. هي الآن تتنفس الموسيقى التي تبدد كل غضب. وليست التغيرات المفاجئة للطوابق هي التي تسبب لها الدوار، بل ما يسببها هو ذلك الجزء من جسدها، من حياتها ، الذي يجتاز كل أرض ، ويدخل حيوات الآخرين. وكل ما كان يجري في غرفة العنف ينصب فيها الآن ليحرر نفسه من ثقله. إنها تتابع الاعترافات وقد أصبح كل ألم متكرراً فيها. وهائلٌ كل رنين: رنين الريح، والعويل، والألم، والرغبات، وكل ظل من الحساسية، وهائل كذلك الرنين خلف الفندق الشامل، الذي هو قنطرة السماء الشامخة والجوف الأسود للهستريا، ولذلك هي لا تستطيع الاستماع إلى الموسيقى. لا تستطيع الاستماع إلى الموسيقى. ولأن وجودها طافح مراقٌ لم تتمكن من المعرفة. الموسيقى تنفسح، تفيض، والفتاة تلتقي الامتلاء ولا تستطيع أن تستقبله. إنها مشبعة. لأن الموسيقى لا تموت فيها. لا أيام بلا موسيقا. فكأنها آلة للتناغم، مثارة، ومن دون إيدٍ، ومن دون عازفين، ومن دون قيادة، تستجيب وتتنفس وتنطلق بلحن الحساسية المستمر. لا تعرف الصمت أبداً. حتى في كهوف النوم المظلمة. ولهذا فإن دجونا لا تستطيع أن تسمع مؤسسات فندق كاوتيكا خالية من الانفجار. دجونا عندما يُستخدم جسدها بوصفه جسداً تشعر أنه أشبه بآلة تقدم أقوى القطع الموسيقية. والنشوة لم تصل إلا من الأوركسترا والموسيقى، والجدران الحسيّة، والبحران. وكانت الأوركسترا كاملة، والكمال وحده يسمو إلى الله. والصوت المنفرد لا يتحدث إلا مع روحه. والكمال وحده هو الذي يرتفع.

كالامتلاء في الفندق. ولا يهم ما حدث في كل غرفة، أية تحولات وأي جوع، وأي نقص، فعندما تصل دجونا إلى الطابق الأعلى، تكون الكيمياء قد اكتملت.»

قد يعد هذا تعبيراً عن النظريات التي أشرحها. أو باللغة المعاصرة: وصف للتحول! أو إن شئت فقل وصف للوسائط المتعددة.

إن اللاشعور لايبعثر رؤيته بالأشياء أو التفصيلات التي ليس لها دور في الدرامة المجردة. فالأحوال النفسية تختار مسرحها بمنتهى الاقتصاد. لاحظ الشواغر، والتجاويف، والفراغات المظلمة في الأحلام التي لا تبدو غرفة كاملة التجهيز. إن فيها إيماءات مادية وأشياء تنعكس في حاسبنا الحسي لأن التجربة الانفعالية تتصاحب معها. وفي «اليوميات» وصفت «بعض الإيماءات التي تكونت في الطفولة التي يبدو أن لها صدى خالداً».

«وهكذا كانت الإيماءة التي قمت بها لأحول دون أن يتركني أبي، بتمسكي بمعطفه وجذبي إياه بعنف جعلتني أكاد أنتزعه. ويبدو أن إيماءة اليأس أو علامته هذه قد استطالت مدى الحياة، فلم أكررها مادياً بل انفعالياً، لأنني كنت دائماً أخاف أن أفقد من أحبه.»

وفي المجلد الثاني من اليوميات (ص 56 - 58) تاءلت عما يحرض الذاكرة على أن تختار ما تختاره (كما كانت ذاكرة بروست تقوم بعملها بانية روايته المستمرة على مثل هذه الاختيارات):

«ما الذي ينشر في بعض الحوادث الذبول، ويلقي على غيرها الأضواء والتوابل؟ كان طرحي هذا السؤال على الفنانين وأنا في السادسة عشرة من العمر زائفاً، كان وهمياً. والكتابة عنه أحياناً هي التي كانت تحييه. ثم تذوقته. وكان ظهوري الأول في الحفلات الاجتماعية في هافانا خالياً من النكهة. فلماذا ظهرت النكهة بعدئذ عندما عشت أحداثاً أخرى، أو عندما تحدثت عنها لبعض الناس؟ ولماذا أحببت بعض الحوادث على حين أنها لم تكن حية تماماً في حينها؟ عندما كنت أتحدث مع أبي كانت نكهة طفولتي تعود إليّ. كان طعم كل شيء يعود إليّ عندما كنا نتحدث. ولكن كل شيء لم يكن يعود بحيويته نفسها؛ وقد وصفت لأبي العديد من الأشياء دون أي ابتهاج، دون أي طعم في فمي. ولهذا فإن رغبتي في أن أجعلها سارة لم تكن تهبها الحياة. لكأن بعض أجزاء حياتي يعيش تحت السماء، وبعضها الآخر تحت الكسوف الكامل. وينقشع الضباب عن بعض الحوادث

فتبين وتقترب وتشتد، وتظل بعيدة عن الخير. فلماذا يبقى بعضها غير ذي نكهة، ويكتسب بعضها الآخر النكهة أو المعنى الجديدين؟ ولقد كانت بعض الفترات شديدة مليئة بالمواقف العنيفة ثم زال عنها كل طعم. أنني أعرف أنني بكيت، وحزنت، وتمردت، وكنت متجبرة ومتكبرة أيضاً. ورغم ذلك فإن القصة التي قصصتها على أبي وعلى هنري لم تكن خلواً من اللون، والفاكهة، والدرامة. وأنا نفسي لم أشعر بها كما رويتها. لكأنها قد حدثت لأحد غيري، ولم تكن الإثارة فيها غير مادة كتابية جيدة. ولم تكن حالة تافهة في حياتي، وإنما كانت مواجهتي الأولى للعالم. كانت الفترة التي اكتشفت فيها إنني لست قبيحة، وهذا هو الاكتشاف الهام عند المرأة. وقد كانت البداية الدرامية لي في معرض الرسّامين، عندما كنت أرتدي حلة ألبستني ثوب الكمال، وجعلتني أتلقى الإطراء والعروض الفورية بأن أصبح نجمة «نادي الموديل» فتنتشر صورتي على أغلفة المجلات، وأغدو موضوعاً للوحات الرسم، والبطاقات الفنية، والتماثيل، والألوان المائية. ولا يمكن القول بأن، الأحلام التي طافت بنفسي، والسحابات التي حلّقت في خيالي تختفي جميعها من ذاكرتي، لأنني أتذكر الرحلة التي قمت بها قبل عدد من السنوات إلى وادي الماعز عندما كنت تعيسة، مريضة، غير مبالية، حالمة. وقد كانت حالة من العمى والبعد والحزن والانفصال عن الحياة. وهذه الرحلة التي قمت بها بمشاعر النائمة قد كررتها زهاء عشر مرات بمشاعر اليقظة، وأنا في صحة جيدة وعينين صاحيتين وقد أدهشني أنني لا اتذكر الطريق فحسب بل كل تفصيلات الرحلة التي اعتقدت أنني لم أرها ولم أشعر بها على الإطلاق. حتى طعم «البريوش» الذي تناولناه في فندق شهير. لكأنني كنت أسير في نومي على حين أن جانباً آخر من جسمي كان يراقب شروق الشمس، وبياض الطريق، وأمواج حقول الخلَنجِ، على الرغم من أنني لم أكن قادرة على تذوقها والشعور بها في حينها.

إن كل شيء ناصع كأوراق الشجر بعد المطر. كل شيء قريب. لكأني كنت آنذاك مصابة بقصر النظر السيكولوجي، وقد تعجبت ما الذي أحدث قصر النظر هذا. هل الحزن والصدمة الانفعالية يحدثان العمى والصمم الانفعاليين، والسير في النوم، والوهم؟

الآن كلُّ شيء واضح كل الوضوح، والعينان تركّزان بكل اطمئنان، تركزان على شكل الأشياء ولونها المُضيء وضاءة نيويورك وسويسرا تحت الثلج. القوة والوضاءة إلى جانب الإدراك الحسي.

والعصاب أشبه بفقدان كل الحواس، أو كل إدراك في الحواس. إنه يسبب الصمم والعمى، والنوم أو الأرق. وقد تكون هذه الحالة هي التي تسبب القلق الذي يشبه الموت في الحياة، وقد يبدو بداية الموت نفسه. ولكن علامَ تأتي بعض الأشياء إلى الحياة ولا تأتي غيرها؟ إن التحليل، مثلاً، قد أيقظ في نفسي حبي لأبي الذي ظننته قد اختفى. فماذا كانت لُبناتُ الحياة التي سقطت بكاملها في النسيان؟ إن الشدة التي نحياها في بعض الأحيان تختفي لأنها غير محتملة. ولكن علامَ تعود بعض الأشياء التي كانت عديمة الأهمية وتغتسل وتتجسّد؟

إن العصاب يكشف ثنائية دائمة. وهو لا يمكن أن يزول إلا في ضوء النهار، بالمواجهة المنفردة معه. كأنه شبح يجب أن نراه ونزجه في ضوء النهار ليموت. والسرياليون هم الوحيدون (في الفن) الذين آمنوا أن في داخلنا طبقات فوق طبقات، من الماضي والحاضر، والحلم والواقع، لأنهم يؤمنون أننا لسنا ذوي بعد واحد وحيد، وأن السبيل الأوحد إلى تجاوز التناقضات في الحياة هو أن نسمح لأنفسنا أن نعيش في حالة متعددة الجوانب.»

لقد أفضتُ في هذ الاستشهاد لأن الأسئلة التي يثيرها يجيب عنها التحليل النفسي، ولأن وصف المناطق الميتة لا ينطبق على العصاب الشخصي وحسب؛ بل كذلك على العديد من الروايات المكتوبة في هذه الحالة، الروايات العديمة الحيوية. وبعض الروائيين يخلطون بين هذا الموت والموضوعية. إنهم يثيرون الضجر. وهم يقرؤون الروايات كما يقرؤون التواريخ. وإنه لمن الخطورة أن يكتب المرء الرواية كما يكتب التاريخ شأن الخطورة في أن يكتب عن الضجر وهو في حالة الضجر. فأن تكتب من دون شعور معناه أن تفقد العنصر الذي يحيي كل سطر من السطور.

وبعض الروايات المتخشبة هي ضحايا البيوريتانية أو الكالفينية أو العقدة الإنكليزية بأن كل الأمور الشخصية يجب تجنبها لأنها من الأساليب الرديئة. والنقاد الاجتماعيون الدوغمائيون قد مكنّوا هذه العقدة بتأكيدهم على الوعي الاجتماعي وكأن الوعي الشخصي ليس جزءاً من الإنسانية بوجه عام. وهذا الرياء قد بلغ حداً من السخف جعلهم يعتقدون أن حضور الذات يقضي على الموضوعية. وبلغ السخف حداً أن أمريكا قد طورت هاجس التخلص من رتابة الأوضاع والشخصيات والسِّيرِ، والمقابلات الشخصية، والمصورين الطائشين، وآلات التصوير الصريحة، والشخصيات التاريخية أو المسرحية المألوفة، ثم بعد ذلك بالسخرية اللاهية، فتجاهلت بذلك

الفرد الحقيقي وتخلصت منه ونبذته وحجّمته وشوّهته.

ولقد كشف التحليل النفسي منذ سنوات عديدة كم هي الموضوعية هزيلة في تفكير الإنسان. فثمة حتى في أشد الناس عقلانية منطقة للبواعث اللامعقولة (كما في المشهد السياسي اليوم) وهي بواعث شخصية، تنتمي إلى ماضيه الشخصي. ومعرفة هذه البواعث هي وحدها التي تجعل الإنسان يتغلب عليها، ويتمكن من رفضها أو التخلص منها. وما يهم هو جوهر الشخص، لا أعماله الحرفية. وأنا قد اتجهت إلى ما وراء الشعور لأبلغ هذا الجوهر.

ومؤخراً حاول أحد الكتّاب أن يعد روايتي «استطلاع في منزل الحب» للسينما، فبحث عن التفصيلات الواقعية (فيجعل سابينا واقعية!) وأضاف إليها ما اعتبره شديد الواقعية: فجعلها تظهر والعاقصات على شعرها. إلا أن سابينا التي جعلت هاجسها الرجال الفاتنين الساحرين لا تظهر أمام أي رجل في مثل هذه الحالة التي تثير الاشمئزاز. فإذا كانت تستخدم العاقصات في وقت أو آخر، وهذا أمر طبيعي، فإنها لا تستخدمها أمام الناس. وعلى هذا فإن هذا الجانب التفصيلي ليس واقعياً، وهو محاولة لجعل سابينا كبقية النساء، ولكنها محاولة تجانب الحقيقة في شخصية سابينا.

إن الروائي الباحث عن الجوهر والدرامة المجردة يتميز عن الكاتب المسرحي أو السينمائي في معالجتها للموضوع نفسه. وبعد أن فرغت من كتابة «ستيلا» أطلعت عليها شخصين ممن كنت أثق بأحكامها. فكان لشعورهما هو أنها شديدة التجريد، وأنه قد أُهمِلت فيها أشياء كثيرة، وأنني بالانتقائية والأسلوبية جعلتها تبدو غير واقعية. وعند هذه النقطة، وبوصفي كاتبة ناضجة، شعرت أن عليّ أن أستمر في تجربتي على الرغم من رأيها، وأنني لم أعد أستطيع أن أغيّر مسيرتي. ولعله كان أسهل لي، بوصفي كاتبة، أن أصغي إليهما. والأمر المثير بعد عشر سنوات هو أن أحد هذين الشخصين قد غدا منتجاً سينمائياً متألقاً، والآخر رساماً حسّاساً محبوباً.وللحقيقة الخالصة أقول إنهما الآن يعالجان الرسم والإنتاج السينمائي بالطريقة التي عالجتُ بها «ستيلا» نفسها.

الهلاك الداخلي

عندما درجتُ على الذهاب إلى ما وراء الكواليس، لم أعد أجد أن الدرامة تكمن في الحوادث المأساوية في حياة الإنسان، بل في البواعث الداخلية خلف هذه الحوادث، في «الهلاك الداخلي». كان أكثر فضولي يتجه إلى ما يمنع الشخصية من النمو، والموهبة من الازدهار، والحياة من التوسّع، والحب من أن يكون منتجاً. وأدى بي هاجسي الشخصي حول إمكانيات الإنسان إلى البحث عن العوائق ، والسدود، والعقبات، والموانع. وكان هذا يعني أن أكتشف الرغبة الأصلية باختبار الأحلام الباكرة والأخيلة الأولية، في انتعاشها وذبولها. وكل تلك الملاحظات التي مارستها على نفسي بوصفي حقلاً للتجارب في اليوميات، طبقتها على أصدقائي، شخصيات رواياتي. وهذا الأمر يختلف عن معظم الروايات التي تتقبل تأثير البيئة والضغوط الخارجية، وأثر الحوادث والمصادفات التي يسببها المجتمع والتاريخ، وما إلى ذلك. وكانت التوترات التي أشدتُ بها (الدرامة) هي التوتر بين الضغوط الخارجية والداخلية. وعلى ذلك فإنني لم أكن أستطيع أن أرضى بتسجيل الحادث دون أن أظهر كيف نشأ هذا الحادث.

ولهذا فإن شخصياتي تختبر وتتأمل، وتختبر وتحلل على نحو متزامن. وهكذا فإن التقدم أو الحركة قد يكونان حالة أخرى من الإدراك، الذي هو عندي محور النمو الدرامي. وفي «القلب ذي الحجرات الأربع» (ص47 - 48) .

«كشيطان شرير نقلها الأرغن وهو يعزف «كارمن» إلى يوم من أيام طفولتها عندما طلبت بيضة فصح في مثل حجمها فقال أبوها بنفاد صبر: «يا للرغبة الساذجة!» ... والآن كان رانغو يقول الشيء نفسه: «إنني لا أفهم لماذا يجب أن تكوني حزينة إذا لم تستطيعي أن تقضّي لي شعري.»... واستطاع أن يقول : «الحق قد فشلت في الاهتمام بي اهتمام الزوجة...» وأرادت أن تقول : «حذار... إن الحب لا يموت بالموت الطبيعي. إنه يموت لأننا لا نعرف كيف نملأ نبعه من جديد، إنه يموت بسبب العمى والأخطاء والخيانات. إنه تميته الأمراض والجراح، تميته الأضجار، والمدمرات، والمفاسد، ولا يميته الموت الطبيعي. وكل محب من الممكن أن يساق إلى المحكمة على جريمة حبه.» ليس ثمة مشهد واحد يأخذ مكانه بين الكائنات البشرية، بل ثمة مشاهد عديدة تقارب بينهم كنقاط

التقاطع الكبيرة في الأنهار. وقد اعتقد رانغو أن هذا المشهد لا يحتوي إلا على نزوة دجونا أن تكون مرفوضة. ولم يعد يرى أنه يشتمل كذلك عل كل رغبات دجونا التي رفضها، كل هذه الرغبات المنبثقة عن كل الاتجاهات إلى التلاقي عند نقطة التقاطع وإلى التماس المزيد من الفهم.»

إن استكشاف المستويات الانفعالية قد حررني. وقد أصبحت صلتي الروحية مع د.هـ. لورنس مفهومة بالتدريج. فقد كان مؤمناً بحدسه وغرائزه. وكان شديد الولوع بكلمة «تدفق» وشديد الإلحاح عليها. وأنا أحببت هذه الكلمة أيضاً، لعلاقتها بالحياة، وازدادت أهميتها عندي عندما وجدت أن الشخص العصابي لا يستطيع أن «يتدفّق»، ذلك أن العصاب هو نفسه نوع من الشلل.

ليس في فن الكتابة لغز، والمعجزة التي تستولي على الانفعال الحي دون أن تقتله تكون لغزاً إذا لم يقبل المرء أن ترجمة الانفعال الحي إلى كلمات تتطلب أن يكون الانفعال قوياً بما يكفي لإبقائه حياً، وهذا يعني أن يكون قوي الجذور في طبيعتنا الإنفعالية. وبهذا فقط تكون الكتابة إنتاجية ومؤثرة. والميزة في أن يكون المرء داخل الشخصية هي أنه لا يمكن له البدء في الشعور بها ومعها إلا عندما يكون داخلها. وقد أردت لك، أيها القارئ، أن تعرف سابينا في «استطلاع في منزل الحب» معرفة أفضل من معرفتك لشخصية تنيسي وليامز «بلانش دوبوا» في «الحافلة التي تسمى الرغبة». لقد أردتك أن تشعر كأنه كانت لك علاقة صميمية بها.

وفي فيلم «النصير» قام أنطوني كوين بدور الملاكم؛ وكانت الكاميرا في داخل رأسه. لقد شاهدتَ الأجراسَ، والعاصفة والدوامة المفاجئة للأنوار المتأرجحة والحشد الكبير عندما شعر بالدوار، وتلبّدت رؤيته. إنك لن تستطيع أن تختبر هذا إذا ما رواه لك المشاهد بكلمات عديدة.

وقد استخدم بيرغمان تقنية الكاميرا الداخلية نفسها في فيلم «برسونا» وكذلك أنطونيوني في «الانفجار». وأنا لا أدري لماذا يعتقد بعض الناس أن النفاذ إلى داخل الشخصية، ورؤية ما يجري فيها، سوف يؤدي إلى الكلوستروفوبيا والصيحات الذاتية.

في «استطلاع في منزل الحب» (ص15) لم أكشف إلا وجوه العلاقة التي استطاعت سابينا أن تراها، ولا شيء آخر. والرجال الذين كان لهم دور في حياتها لم يعالجوا بوصفهم شخصيات مدورة، مستقلة عنها، لأنهم لم يظهروا لسابينا على نحو شامل. وقد قصدت أن أقول إن العاطفة

والوهم عدستان كثيفتان ولكنهما محدودتان.

«كانت صورة زوجها ألان تلوح لها على الدوام في تلك اللحظة الدقيقة من خور القوة. فما كان يدعو صورة ألان إلى الظهور إنما هو حالة الضعف، وبعض الاضطراب الداخلي، وبعض الغلو في المخاوف. كان يظهر كما تظهر النقطة الثابتة في الفراغ. وجه هادئ. وقفة هادئة. طول يجعله بارزاً بين الحشود، وينسجم مع تصورها لتفرده. كانت صورة ألان تظهر لها كأنها لقطة . ولم تكن تصل إليها بوساطة الذاكرة اللمسية، ولا بأية حاسة سوى البصر. فهي لا تذكر البتة ملمسه وصوته، كانت صورة فوتوغرافية في ذهنها، ذات وضع ساكن يتميز به : فلطوله الذي يفوق المألوف كان عليه أن يحني رأسه قليلاً، وكان لهدوئه ما يطبعه بطابع البركة. ولم تكن تستطيع أن تراه لعوباً، أو باسماً، أو طائشاً، أو سعيداً. وهو لم يكن يرغب أن يبدأ أي حديث مؤكداً رأيه، محبذاً، أو معارضاً، ولكنه كان ينتظر، كما ينتظر كهنة الاعتراف، ليأخذ أولاً كل كلمات الآخرين أو آرائهم.وهذا ما كان يجعله مستمعاً أو متأملاً سلبياً.»

ليس في الرواية حيز يوصف فيه ألان إلا كما تراه سابينا. وليس ثمة مجال للخبرة فيها إلاّ من داخل سابينا، وما تعرفه سابينا.

ولقد كانت فرجينا وولف هي التي سعت أن تعيد للرواية لابنيتها الشخصية المألوفة، بل بصيرة الشاعر الكثير الرؤى. فالروائي في هذه الحال يغدو ذلك الذي يرى الشخصية من داخلها، إنه يسيطر على جريان الصور التي هي المفتاح لواقع الشخصية الداخلي والتي هي أشد تعبيراً عن الحوادث (وهي عندي أشد إثارة من القناع الذي تصنعه الأسرة والبيئة والمحيط المحلي والطبقة والثقافة وكل ما هو مفروض على نحو زائف على الذات الطبيعية).

ولقد كان بروست هو القائل: «إن الأسلوب هو مادة الرؤية، وليس تقنية.»

وفي رواياتي أردت أن أدخل الشخصيات وأن أظل داخلها، وألا أصف إلا ما تراه وما تشعر به، آملة بذلك أن أبلغ أقصى معرفة صميمية لها. فتابعت نماذج المناجيات الداخلية، وقدمتُ الجريان، والتداعيات الحرة، والأحلام وأحلام اليقظة. وكانت هذه العملية أشبه بالتنويت الموسيقي على خمسة أسطر. ومن الداخل لا ترى الشخصية كل ما حولها أو حول الآخرين. فلا أحد يرى ذلك في

الحياة. والإنسان الوحيد الذي يبحث عن هذه الصورة الشاملة هو كاتب السيرة. والسِّيَر عموماً لا تُستمد من الصور الحية بل من القاسم المشترك للمعالم المألوفة.

لقد بدأتُ كتابة أولى رواياتي الطويلة «سلالم النار» بجعل ليليان الشخصية الرئيسية. وكانت شخصية حية، جزءاً من حياتي وثيق الصلة بوعيي. وكان ذلك يعني أنني كنتُ بإزاء مشكلة شبيهة بقضية بوليسية أو جريمة قتل ينبغي حلها، فقد كان في حياة ليليان ما أثار فضولي السيكولوجي، ورغبتي في الملاحظة والتعليق والتفسير. وفكرتُ فيها بوصفها شخصية حية، لها إثارتها وديناميتها العظيمة، وتساءلت عما حوّلها إلى ذلك الكائن الحبيس المُحبَط الواقع في شرك القمع كما يقع المحارب في شبكة العدو. ولم تكن ليليان الشخصية المقيدة الوحيدة التي قابلتها. وقد وصفتها وصف المصلوب على صليب البيوريتانية. وكانت تلك المفارقة بين الشلل في الحياة والنار والنشاط في الجوهر لغزاً لي. هل بوسع أية علاقة حب أن تحرر مثل هذه الشخصية؟ هل يمكن لها أن تتحول إلى امرأة أنثوية، هل يمكن لها أن تكون شهوانية؟

إنني في بعض الأحيان أختار الشخصية أولاً، ثم تلهمني الشخصية الموضوع. ومقابل ليليان اخترت شخصية متحررة هي شخصية «جي». وجعلت ليليان على نقيض جي. فكانت طبيعته وارتخاؤه نقيض توترها الشديد، وشهوته الناقلة للعدوى مقابل تمنعها الصارم. وكانت خصائصها الأمومية الوقائية تروق له. وكان نشاطها نقيض سلبيته. فإذا كان في ليليان ما تختاره لتحديد الخصائص الذكورية، فإن في جي ما نحدد به الخصائص الأنثوية. والرواية بما فيها من قدرة على الجريان والانسياب قد نمت واتسعت وأوحت بحل الموضوع واللغز. وكانت ليليان تنتقل بين باريس ونيويورك، تعيش العيش النموذجي للفنان، منتمية إلى الجغرافية العالمية للفنانين وجنسهم. وكانت عازفة للبيانو، ورسّامة لـ«جي» وكانت حتى موسيقاها يجابه بعضها بعضاً.

جاءني بول روزنفلد ذات مرة وقال: «إنني أود أن أكتب سيرتي ولكنني لا أدري من أين أبدأ.»

فاقترحت عليه أن يبدأ بتحديد رغباته وأحلامه ثم أن يعرف هل قد تحققت أم لا. قد تكون هذه هي طريقة لبداية السيرة. ولكنها كذلك طريقة لبداية الرواية. وأنا لم أكن شديدة الاهتمام

بتسجيل الحوادث التي وقعت مع ليليان كاهتمامي بأن أجد ما منعها من التفتح والازدهار ومن بلوغ ما أرادته.

وأنهيت «سلالم النار» بموضوع أعطى لبداية الكتاب الذي تلاه مولده الطبيعي. لقد توقفت عند شعور دجونا (ص150 - 152) بأن «الحاضر قد قتله هذا الحلم الملح الهامس المتداخل. إن الليل والحفلة قد بدآ بشق النفس وهي تهتز على كرسي ذهبي مطرز في رأسه بالقصب الأحمر وثمة من يحاول أن يعيدها خطفاً إلى غرفة المراهقة المظلمة، إلى ثوب النوم الأبيض الطويل وفرشاة الشعر، ولم يكن في طوقها أن تصغي إلى حلم هذه الحفلة.»

وفي الكتاب التالي «أبناء القطرس» تبحث دجونا، وهي امرأة ناضجة، عن ذاتها المراهقة من خلال الاحتكاك بشاب في السابعة عشرة من العمر. إنها تعود إلى المراهقة، لا شعورياً ، لتكتشف ما اعترض سبيل تجاربها. وفي بول ترى مخاوفها وانقباضاتها وتحفظاتها وتهرباتها. وهذا النوع من التواصل، من الكرونولجيا الانفعالية، يبدو أشدَّ أهمية عندي من الكرونولوجيا الفعلية. ففي لا زمنية اللاشعور يتكرر الرجوع والتغير في المواقف. وهذه الحالة تفسر للفنان في معظم الأحيان شبابه. ولقد تحدث والاس فاولي عن احتفاظ الشاعر بحساية الطفل في الإنسان الناضج. هذه الحساسية لا تعني السذاجة الطفولية، بل تعني الموقف الدائم البراءة من التجربة، والإحساس المفعم بحب المعرفة، وعدم تذكر السقطات الماضية، والهزائم الماضية. إن نسيان الطفل يعينه على العيش في الحاضر.

العلاقات الوهمية

عندما أمسرح الصفة الوهمية في العلاقة، فإن ذلك لا يعني أن سابينا أو ليليان أو دجونا شخصيات غير حقيقية، بل يعني أن العديد من العلاقات التي نعقدها إنما هي علاقات زائفة. فهذه العلاقات ليس لها جذور في واقع كل فرد بل تصنعها الذكريات والأنظمة وغسيل الدماغ الذي يقوم به المجتمع.

واتحاد العناصر عامل مهم آخر في تركيب الشخصيات. وعندما كتبتُ قصة عن أرتو عنوانها

«أنا أشدّ مرضاً من السرياليين» لم يكن لديّ من أوصاف أرتو غير ما كتبته في اليوميات. فكنت لم أره منذ عدة سنوات.

إنني لم أكن أعلم كيف أصبح أرتو. وكل ماعرفته هو أنه كان في مشفى المجانين. وفي قسم آخر من اليوميات وجدت تحقيقاً دقيقاً عن السؤال الأولي عن الإنسان الفصامي. وأخذني جان كارتريه الذي كان مهتماً بالطب العقلي إلى مشفى عقلي عام، فدخلنا مكاناً قذراً يحاولون فيه تصنيف شكل الجنون قبل وضع المجنون في المشفى. وترك السؤالُ الخاطئ انطباعاً عميقاً في نفسي. فعلى حين أن، جان وأنا فهمنا رمزية الأوهام لإنسان مريض، وكان الدكتور لايستخدم غير تفككها وتشوشها ليثبت تشخيصه، ما ضاعف الانطباع في نفسي. وعندما أعود إلى قراءة حديث المجنون كنت أشعر: قد يكون هذا أيضاً حديث أرتو. فثمة تشابه في التعبيرات الشعرية، وفي طبيعة المخاوف، وفي الوجوه العامة للبيوريتانية الجنسية. وعندما كنت أضع شظية من هذا مع شظية من ذلك كنت أشعر أنهما منسجمان، فأحدهما ناتج عن الآخر أو ناشيء عنه. أنهما منسجمان سيكولوجياً ومنطقياً. وبعد أن نشرت القصة بسنة أو سنتين صادفتني رسالة كتبها أرتو من مشفى المجانين. فكانت لهجتها وموضوع هواجسها ولغتها شبيهة إلى أقصى الحدود بالحديث الذي سجلته لذلك المجنون. ورأيتها متسقة معه سيكولوجياً ومطابقة للواقع الداخلي عند أرتو.

إن اتحاد العناصر يشبه المركبات. وأنا قد مزجت أوصاف المكسيك مع أوصاف غواتيمالا. فإذا كانت بمجموعتها تشكل صورة أشد تكاملاً (كما تقوم أنت بتوحيد عدد من الألوان لتحقق ظلاً محدداً) فإنني قد وهبت الشخصية عدداً من التجارب التي تبدو من نوع الشخص المنهمك في الحدث. إن ذهن الروائي مخزن . ولقد أشار سومرست موم على الدوام إلى استخدامه القصص التي كان يسمعها. والآخرون يستمدون القصص من الصحف. وأنا كنت أشعر بالحاجة إلى أن أكون أشد قرباً إلى مادتي منهم. إلا أنه ليس ثمة قوانين أو قواعد لذلك. ولي أصدقاء يتقنون سرد القصص على نحو لا أشعر بالحاجة إلى التأكد من صحتها. وقد روت لي رينات عن الرجل صاحب الفقمات، ولأنها كانت فنانة وفصيحة، جعلتني أكتب عن تجربته كأنني عايشتها، ولا أضيف إليها سوى لمسات الشاعر حول الشاطئ والبحر والسموات والصخور والفقمات التي رأيتها.

وهذا هو السبب في أنني اتجهت (كما اتجه بروست) إلى توحيد العناصر المنفصلة والمتفككة التي يخلق منه الروائي اتساقاً سيكولوجياً، وبناء سيكولوجياً قد يكون له هدف مختلف تماماً. ثمة حقيقة للشخصية كما يراها الآخرون، وثمة حقيقة كما تراها الشخصية ذاتها، وثمة حقيقة ثالثة: هي أن ما بناه الروائي من العناصر ينتظم في أسلوب يعبر عن شيء مغاير.

وكل منا يعرف قصة بيكاسو ولوحته التي رسمها لجرترود شتاين. فقد قالت جرترود شتاين إنها لا تشبهها. فأجابها بيكاسو: «إنها سوف تشبهك، إنها سوف تشبهك.»

أنا لا اقول إنني أصور الناس كما سيصبحون في سن العجز أو في دنيا المستقبل، ولكن قد يسعني القول بأن ليليان إذا كانت لم تجد نفسها في «سلالم النار» فإنها سوف تتبين الشبه بين الصورة التي رسمتها لها وبين صورتها في اختبار الذكاء. ولعلي قد مسرحت في الرواية موضوعاً مختلفاً كل الاختلاف عن حياة ليليان، فالعديد من الحيوات الفعلية تظل ثابتة في الواقع عند نقطة واحدة وتكف عن الانطلاق، وكثيراً ما تتحول إلى غبار، أو لا تتجه إلى أي اتجاه، وهذا ما يدفع الروائي إلى استخدام الألوان كالرسّام، فيمزجها ويخلق منها ما يشاء من الدرامة.

ما كاد الروائي يحلل العناصر ثم يعيد تركيبها ليخلق منها حقيقة أخرى حتى خامرني الشعور أننا في عصرنا (بدءاً ببروست الذي بوضعه الشخصية تحت التحليل المجهري كشف الحركات والأضداد المتكافئة والانفعالات التي نادراً ما كنا ندركها) أخذنا نكسر وحدة الشخصية لخلق تركيب جديد. وعلى سبيل المثال فإن الرواية القديمة كانت تفترض أننا ننضج على نحو متساو، وكأننا قطعة واحدة، ولم تتوقف لتفحص عدم التساوي في النضج. ونحن قد تبدو أعمالنا لدى الوهلة الأولى كأنها خالية من الشكل. وهذه التهمة قد توجّهت إلى كل شكل حديث. إلا أن علينا أن نحلل لكي نركب وأن نركب لكي نخلق تأليفاً جديداً لدى كل اكتشاف نقوم به حول الشخصية.

ولأن أشعة إكس تبدو كلها متشابهة لدى النظرة العجلى واللمحة العابرة قال الناس إن كل النساء في رواياتي هن أنا. وقد يكون ذلك لأن الأسلوب الذي رويت به أحوالهن الداخلية هو أسلوب (كأسلوب رسّام) ولأن لغة اللاشعور متشابهة. وبكلمات أخرى، فإن في أحلامنا وأخيلتنا

وتيار وعينا النزر اليسير من الفوارق التي تتميز بها شخصيتنا الخارجية (من ناحية اللهجة والقومية والطبقة والثقافة) التي بها نصنف الناس. وبهذا المعنى فإن لغة اللاشعور عالمية. وإنه لمن العسير عليك اليوم أن تميز إقليم الرسّام من خلال عمله، وكذلك أن تميز الفوارق بين أحلام شخص وآخر. فلا صورة هي الرابطة.

وسُئلت علام استخدمتُ الشخصياتِ نفسَها خلال فترة طويلة. لقد علمتني كتابة اليوميات أن أهتم بمراقبة التطور والنمو. وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقق في رواية واحدة إذا كانت الشخصية نفسها غنية أو مثيرة أو مغامرة. لقد احتفظت بعدد من الشخصيات نفسها لا لأبرهن على التفتح العضوي التدريجي فحسب بل كذلك لأبرهن على قانون النسبية، على التغاير في سلوك الشخصية نفسها مع عدد من الآخرين وعلى مودتها المغايرة لسلوكها في العالم. فإذا كان في بعض الناس ما يشوّق إلى البدء بهم، فلعله من الممتع كذلك الاستمرار معهم. وفي الحديث عن الشخصيات أذكر ما أخذه عليّ أحد الطلاب حين قال إنه من السهل عليّ أن أكتب عن الشخصيات المشوّقة لأنني سافرت وقابلت العديد منها في كل أنحاء العالم. لقد تصور أنني قد اخترتها من مصدر فاتن جاهز. إلا أن شخصياتي لم تكن فريدة ولا غريبة ولا دخيلة ولا فاتنة.

إن الأفراد الذين أصبحوا مشهورين لم يكونوا مشهورين حين قابلتهم. فبدايات دجونا وسابينا كانت عادية متواضعة، حيث عاشتا في ظل الفقر في الأجزاء المظلمة من نيويورك الشبيهة بـ «بروكلين» هنري ملر. والإثارة هي في الأعماق، في أغواء الشخصيات، لا في عرقها أو منزلتها أو شهرتها. وما قد يجعلها تبدو غير عادية هو ببساطة إيثاري للفنانين: فقد وجدت بين الرسّامين والموسيقيين والممثلين والكتّاب والنحاتين أرضاً مشتركة ولغة مشتركة أشعر بانتمائي إليها كما يشعر أصحاب الحِرف الآخرون بوجود أرض مشتركة تجمعهم بزملائهم. فالغربة في حياة الفنان هي أنه خال من الاهتمام الراسخ بالأمور التجارية في الحياة، والفنانون عادة يعملون بإخلاص على نحو ما يشعرون ويرون (الامبراطور لا ثياب له) وبوسعهم أن يتحدّوا الثياب الزائفة. وفي الثقافة المكرسة للتسطيح والتطابق يغدو هذا «غريباً»، إلا أننا نحتاج إلى إرادة المرء أن يخاطر بكل شيء ليحافظ عل خياله حياً وإبداعه ناشطاً من أجلنا جميعاً. والابتكار الذي يجعل العالم متحركاً متقدماً يأتي ممن سماهم ألان سوولو «الكتّاب الخوارج».

المتمردون

إذا تابعنا التحليل العلمي فسوف نجد أن شخصياتي تسير في الطريق التي ينهار فيها التآلف الزائف ساعية إلى إيجاد تآلف حقيقي جديد. وبهذا المعنى فهي شخصيات متمردة. ولقد أشار كارل شابيرو إلى إخلاصي للمتمردين (هنري ملر من الكتّاب، وأوتو رانك من المحللين النفسين، وأنطونن أرتو من السرياليين). إن الجرأة الحقيقية والشك في الرواسم (الكليشيهات) ضروريان كل الضرورة للإبداع والابتكار.

إن التساؤل لا ينتهي عند الشخصية الخلاّقة. وليس ثمة نقطة تستطيع أن تنتهي أن تتوقف عندها. ففعل التساؤل مستمر كسرطان البحر الذي يطرح الصدفات دورياً كلما استمر في النمو. وبعض الناس يُؤثِرون الانكماش على أنفسهم كي يتلاءموا مع الصدفة التي تعودوا عليها. أما نحن فقد أدركنا نسبية الحقيقة والشخصية كما أدركنا النسبية في العلم. وفي العلم يمحو الاكتشاف الجديد النتائج القديمة. والأمر ليس كذلك في الرواية.على أن الهوة بين العلم والفن هي أكبر مما يعترف به الممارسون، شأن الفرد الذي لم يألف لغة أجنبية فعمد إلى أن يسخر منها سخرية مترددة خائفة. والفنان والعالم لا يتحدثان الآن بلغة واحدة. إنهما سوف يتحدثان بها يوماً ما . إنها تهبنا الشجاعة لمواجهة حركة الحياة وسيولتها. إنها تعني مجابهة المجالات المجهولة والكامنة والمتروكة على السطح. وكما قال تنيسي ويليامز: «إنك لو لامستَ مرضهم لهاجموك وقضوا عليك.»

فنحن جميعاً مُعرَّضون للحركة السرمدية التي تتطلبها الطبيعة والحياة. ونحن نبحث عن الغائية، عن المطلق، عن مكان نستريح فيه فلا يعكر صفونا شيء.

ولكن إذا ما كان في التطور المستمر شيء من الألم فإن فيه كذلك الشعور بالنشاط والغنائية والإثارة والمغامرة التي ينشدها الشباب في العجلة والجلبة والعمل الدائم. إن الطبيعة تعلّم الخلق والتدمير، والتدمير والخلق. وللطبيعة الإنسانية القدرة نفسها. ولعلي ما كنت لألاحظ الجدة في كل يوم لو لم تهبني كتابة اليوميات الاهتمام الراصد لكل يوم، ولما تقبلت الصورة الجديدة كما يتقبلها الرسّام.

ومن الحق أنك لو وصفت جريان اللاشعور ومدّه وجزره لغدت الحدود ضبابية (وقد لاحظت

إدموند ولسون مرة أن كل شخصيات يوليسز يتحدثون كأنهم شخص واحد). ففي هذا المجال تصبح الفوارق طفيفة. إلا أننا بهذا نكتسب لغة عالمية. وبوسع النساء التركيات أو السوريات أو اليونانيات أو الإسبانيات أو الأمريكيات أن يجلسن إلى مائدة الفطور وأن يرون أحلامهن فسيجدون أن الاختلاف فيها قليل.

إن الأحلام في «حكاية جنجي« (سنة 1000م) ، والأحلام في التاريخ القديم، هي أوضح لنا الآن من بعض الأشكال التقليدية للسلوك التي فقدنا مفتاحها.

ولقد تخلصت مما اعتبرته من العوامل المضللة: العمر (لأن العمر نسبي)؛ والجنسية (لأنها تخلق «نمطاً» أشعر أن الناس يعيشون بعيداً عنه)، والمعلومات الخادعة كالخلفية والتربية والعرق واللون والمنزلة والطبقة. وقد اعتبرت المماثلة بجواز السفر أشدها خداعاً لأن الشخصية ببساطة تكمن خارج هذه الصنيفات. فهذه ما هي إلا تصنيفات سطحية تقترف الأخطاء بحق الناس. وأنا لم أتعلق في كتاباتي بأي جانب في النفس مصبوب في أي من هذه القوالب.

وأصبحت شديدة الوعي بالشخصية بوصفها طبقات جيولوجية. مستويات. ومنذ البداية المبكرة أعلنت أنني لن أستخدم الأثاث إلا إذا كان جزءاً من الدرامة الرمزية، أي إذا كان ذا أهمية ودور في الكشف عن الشخصية. وكان هذا موقفي من الثياب أيضاً.

وفي رواية «الغيرة» لروب غرييه، لو كانت الطريقة التي قدمت بها الزوجة الشراب للزائر مهمة في درامة الغيرة لكانت الرواية قد اشتملت عليها. وأنا أعتبر تكرار هذا الملمح اليومي الآلي في معظم الروايات مجرد حشو، كما هو الأمر في بعض الأفلام التي تهمل ما له أهمية وتمتلئ بالتوافه.

إن بعض الطبقات الجيولوجية في الشخصية لا تخلقها البيئة أو المهنة أو المنزلة أو الاقتصاد. وهي تعمل مع الأطوار التي تنشأ من التجارب الانفعالية. ولعلي لأنني مجتثة الجذور قد رغبتُ في أن أتخذ لنفسي جذوراً أكثر دواماً وأشد تواصلاً ألا وهي روح الإنسان.

يقول الناس إنهم لا يستطيعون أن يقوّموا اعوجاج الشخصيات، ولكن ما يجب أن يقولوه هو أنهم لا يستطيعون أن يدعوها بعيدة عنهم. إن ثمة مستوى عميقاً يتميز باندماج الشخصية مع غيرها. ويركز المحللون اليوم على التخطيط لبنية الشخصية وهم في معظم الأحيان يَرِمون بالرتابة

الناشئة عن التصنيفات الخاضعة للشروط الطبية المتماثلة. إلا أن الروائي الشاعر الذي تتألف حرفته من أنفاس الحياة ومن التفرد في النماذج بوسعه وبيسر أن يحافظ على وجوه الاختلاف والائتلاف معاً. فالتفرد المبالغ فيه يخلق الشخصيات الشاذة أو الوحيدة، ولكن متابعة الأصول الجوهرية يضفي عليها شيئاً يتخطى الحدود الشخصية. وتكاد كل الرسائل التي تلقيتها حول يومياتي تؤكد أنها يومياتهم. إنها يوميات كل فرد، تتخللها بعض الفوارق المحلية والثقافية والقومية. والتأكيد هو على وجوه الشبه. والوسيلة التي تصلنا بالأقنية التي تصب في الفكر، وما هو بمعنى من المعاني دون الوعي عندما نقف على تلك الطبقات الجيولوجية الخاصة: إن كل ذلك هو الأعماق.

على أن حذف الفوارق الواهية بين الكائنات الإنسانية أو إهمالها، دون النظر إلى الشخص إن كان قد ولد في بروكلين أو باريس قد جعل رواياتي تبدو كأنها تضجّ بأوجه الشبه.

وأنا لا أقصد بهذا أن أدافع عن الروايات البتة لأنها تجريبية ولا تخلو من النواقص. إلا أنها يجب أن تقارن بالبنى التي تماثلها: روايات جيرودو، وبيير جان جوف، ودجونا بارنس، ومارغريت يانغ. إن التحرر من التصنيفات يجعل الحرية ممكنة. وعندما يتحير الناس في أمر العلاقة بين طرفين قصيين، شان هنري ملر وأنا ، فإنهم ينسون الصلات بين الأشياء الأساسية الجوهرية. فكل من هنري ملر وأنا قد ارتبط بالتحرر من الأشكال القديمة، وبالثورة في الكتابة، وتلاقينا على نصرة المتمردين: بونويل في الأفلام، وأندريه بريتون في النظرية السريالية. إن الإبداع هو بحد ذاته رفض للتصنيفات والفِكَرِ الجامدة والقيم المحددة .

جذور في الأعماق

بقدر ما هي التفصيلات السطحية عديمة الجذور فإن المرء تضرب جذوره في الأعماق وفي القيم الشديدة العمق والدوام. ومنذ كتاباتي الأولى كنت باحثة عن العالم الداخلي الذي بسوعه أن يقاوم ما يقع في الخارج من الكوارث والتغير والضياع والحرمان. فعندما تذهلنا السلبية أو نقص الينابيع الداخلية أو نقص الشباب، وما ينشأ عن ذلك من جمود واغتراب ، فإننا لا نربطه بالرفض الإيجابي للقيم العابرة من أجل المزيد من القيم المستمرة.

وبسبب تحرري من القيود والفكر الجامدة والتحديدات استطعت أن أتماثل مع الشخصيات المغايرة لي، وأن أدخل في رؤاها للعالم، وفي الجوهر الذي يحقق الموضوعية الحقيقية، القادرة على أن ترى ما يراه الآخرون، وأن تشعر بما يشعر به الآخرون. إنني أعارض الرأي القائل بأن كل النساء هن أنا، وذلك لأن كل هؤلاء النساء يكمنّ في كل النساء، كما يكمن لقاح السل في كل منا. وما أود قوله هو أن كل النساء من المحتمل أن يكنّ «دجونات» (متأملات) و«سابينات» (مساويات لدون جوان) و«ليليانات» (في السلوك الأعمى). إن ليليان عنيفة ولا تستطيع أن تحرر نفسها بوساطة العمل لأنها عديمة الإدراك، ودجونا تصبح مقيدة بفهمها ولا تستطيع أن تتمرد، وسابينا تبحث عن العمل خارج أوهامها وتقع في شرك التعددية. والحرية الموهومة عند سابينا (نحن نعلم أن الإثم يقيدها) هي في النزاع مع ليليان الأمومية التي تقفد موقفاً وقائياً (والتي أمومتها هي البديل عن علاقتها الجنسية والمفترسة لها) .إن هذه السمات موجودة على درجات مختلفة في كل النساء.

وهدف التكرار في الروايات هو إظهار ما في التجربة الحياتية من تكرار. والناس يميلون إلى تكرار النماذج في حيواتهم الانفعالية.

وعلى الرغم من أنني تابعت الشخصيات في مختلف الأدوار، في الزمان أو المدن أو العلاقات، فإن دجونا تستمر في تلقي الاعترافات وفي تشخيص الحياة النفسية؛ وليليان تستمر في الابتعاد عن مجابهة نفسها الخفية (وموت الدكتور في المكسيك يجنبها المراوغة). إن نمو الشخصية في القديم وبالمعنى الكلاسيكي للمصطلح لم يعد ملائماً لعصرنا الذي ازدهرت فيه مبادئ التحليل النفسي. ولقد كان هدفي أن أمسرح السمات الجديدة للإدراك، وكان هذا الإدراك قدرنا، والسبيل الوحيد للقضاء على الجبرية.

كان الكلاسيكيون يقنعون بوصف الوهم الرومنتيكي (العصابي) الذي يفصل المحب عن حبه، إلا أن الوهم في عصرنا أصبح هو الذي يجب التغلب عليه لينتصر الحب. وقد ركزت اهتمامي على العوائق التي تجعل العلاقة الدائمة مستحيلة (أشبه بحفلة تنكرية بين إثنين) أو مبارزة بين شخصين يمثل كل منهما دور الآخر، وكلاهما يفرض على الآخر أن يستسلم له بسبب حاجته إلى الحب.

من ذلك أن ليليان كانت ذات قوة وقدرة ولكنها لم تستطع أن تجد العلاقة المتوازنة. وكان

الأخدود الذي اتبعته هو أخدود الأم وابنها. وكانت تحمل في طياتها الرغبة في البطل، ولكنها في الحياة وقعت في هوى نقيضه. وبوسع المرء أن يرى في الرواية أنها كانت ذات تناقض وجداني: إنها تستجيب للطفولة في الرجل، وتتعلق بها ، ثم يفجعها أن هذا لا يمكن أن يكون زوجاً لها. إنها تحمل المتناقضات. إنها تتطلب الطاعة وتشجب الاستقلال. وهي مشدودة إلى السلبية وتتطلب الفعالية. وهذه الدوافع المتناقضة تكمل الصورة. والخوف يملي عليها اختيارات محددة لا تنسجم مع أعمق رغباتها. إنها تضرب على البيانو بقوة بالغة. وهي تقحم القوة في علاقاتها التي لا تحتمل القوة. وبسب عدم التوازن في اختباراتها (التجريب بعنصر غير ملائم في الكيمياء)، لا تستطيع أن تجد رفيقاً يناسب طبيعتها الحقيقية. ورغم ذلك فهي الوحيدة التي تحقق الاندماج والاتزان في النهاية في «إغراء المينوطور».

لماذا؟ لأنها كانت الوحيدة التي وسعها أن تتلقى الرسائل الفصيحة من الطبيعة. وهي التي كانت تخشى الانغماس الحسي استطاعت بأحاسيسها أن تنسجم مع الطبيعة (طبيعتها) عبر تبصّر الدكتور. وكفّت في المكسيك عن الدفاع عن نفسها ضد طبيعتها.

أما سابينا فهي درامة مختلفة. إنها لا تريد أن تقع تحت سيطرة الرجل (كما خضعت أمها لأبيها). إنها تريد أن تحقق حرية الإنسان الجنسية (كما حققها أبوها). فقد رأت أمها واقعة في شرك التقوى والألم، وقررت أن تتجنب كل شبه بأمها، وهذا يعني في نظر الطفلة أن تتشبه بأبيها. كان الانشطار في نفسها هو أنها شعرت أنها إما أن تكون العبدة وإما المستعبدة، وإما الفاتنة وإما المفتونة. ولم تكن تطيق أن تصبح زوجة. وعاشت من أجل الإغراء.

وأنا لم أصف النساء أطول الوصف لأنني امرأة، وإنما لأنني أعرفهن معرفة أكبر، لأن معظم الشخصيات النسوية في الأدب هي من صنع الرجال (وهي ليست صحيحة على الدوام) سواء أكان الرجال قد أحبوها كثيراً أم قليلاً أم كرهوها. وقد بذلت طاقتي الأدبية في التقمص والتماثل والتشابه، وهذا لا يعني أنني كل النساء ، ولكنه يدل على القوة والبراعة.

وأنا في الروايات أتنقّل بين الاهتمام الدائب بالعلاقات الشخصية والخاصة وبين كشف هذه العلاقات للعالم. وأستخدم الحشد الممتزج في المشاهد العامة (المقاهي والحفلات والشوارع). وأدخل العالم الخاص الذي يجابه العالم الجماعي على الدوام. ويمكن أن يقال إن جوهر العالمين هو

العلاقات من كل الأنواع وعلى مختلف المستويات.

إن التماثل والتقمص هما نقيضا الاغتراب والانفصال. وهما كذلك يؤديان إلى العكس. إنهما يدخلان في المرء كائناً إنسانياً وبالصلة الصميمية معه يستطيع أن يفهم بواعثه وأن يرتبط به. وهذا يشبه الطريقة التي نحيا بها علاقاتنا وصداقاتنا وحبنا أكثر من الطريقة التي تحدث العزلة للعديد من الناس بسبب الموضوعية الزائفة. وفي الموضوعية الزائفة التي أكتب عنها يحدث شيء أشبه بالتحنيط. فتنسحب الإنسانية ويحل محلها سائل ليس له القدرة على منح الحياة، ولا يحافظ إلاّ على شكلها الظاهري.

إن الإضفاء والتماثل هما من الطرق الحية لاختبار حياة الآخر وهما من الطرق المألوفة عند العالم النفسي. إنهما قد يخلقان التقمص (وضع نفسك في جلد الآخر). وقد يعينانا (كما أعانا خير روائيينا السيكولوجيين سيمنون) على أن نعيد بناء مشاعر الآخرين ودوافعهم وبواعثهم. إنهما منهج في الفهم. ولقد تعلمت هذا من اليوميات.

لقد تحدثت عن: «إنني أصبح الآن حزيران» أو «أريد أن أكون حزيران.» فقد رأيت في حزيران شيئاً من الحرية التي كنت أريد أن أحققها، وبوصفي امرأة شابة لم أستطع أن أحققها إلا بالتماثل معه. والممثلون يفهمون هذا. وفي «منزل سفاح القربى» كانت الصورة الشعرية لوجهي المرأة متلاحقة وقد أصبحت ليل المرأة ونهارها؛ أحدُ الوجهين تغمره الغريزة والدافع والرغبة وهو منجرف دون رقابة أو توجيه، والآخر يوجّهه الإدراك. ولا شك أن الخطر الوحيد هو أن قوة شخصية أحدهما من الممكن أن تحجب الآخر، وقد يشعر أحدهما بأنه ضائع في الآخر (كما يحدث في الحب عادة) ، إلا أنه ليس ثمة حياة تخلو من الخطر، والخطر الآخر، خطر الاغتراب (وما يتخلل الاغتراب من اللاحب أو البغض أو التدميرية أو اللاإنسانية) هو عندي أكبر بكثير. وإنني لكي أجعلك تعيش مع شخص ما، لكي تراه بلغته، قد أجعل الحدود بينك وبينه ضبابية. ففي حالة الاقتراب، حيث يكمن خطر ضياع النفس، تصبح الدرامة السيكولوجية جانباً من جوانب القضاء على التشوش،كما في «شتاء المكر» (ص 92) عندما تشعر الابنة في عدة أحوال أنها متماثلة مع أبيها (خلال الحب) ثم في حالة أخرى تختبر بقوة أنهما لم يكونا متماثلين.

«كان نزاعاً مع الأطياف، كان قصة عدم اللقاء بالمحبوب بل لقاء المحب بالآخر، وعدم رؤية المحبوب بل رؤية انعكاسات حضوره على كل شيء، وعدم مخاطبة المحبوب إلا من خلال المذكرات أو الكتاب المكتوب عنه، لأنه لم تكن في الواقع صلة بينهما، ولم يكن ثمة كائن إنساني للوصل معه. لم يسبق لإنسان أن اتحد بأبيه، ورغم ذلك فقد ظنا أنهما من الممكن أن يحققا ذلك بوساطة الشبة بينهما، ولكن الشبه نفسه أخذ يخلق أكبر الانفصال والفوضى. كان ثمة شبه ولا فهم، شبه ولا اقتراب.»

إن هذا تعبير مباشر. وههنا ألجأ إلى الصور لنقل المشاعر المعقدة:

«ذات يوم كانا ينحدران إلى الجنوب،وعلى حين كانا يسيران توقفا في الطريق وخلع هو حذاءه الذي كان يسبب له الألم. وما كاد يشد هو جوربه حتى رأى قدم المرأة. كان قدماً جميلة دقيقة أنيقة. شعرت كأنه كان يسرق منها قدمها: كانت إلى قدمها تنظر، وكان بيده يمسك قدمها. وانتابها الشعور بأنها تعرف هذه القدم معرفة وثيقة. إنها قدمها ـ الحجم نفسه، واللون نفسه، والأوردة الزرقاء نفسها، والتجويف الذي لم تطأ عليه البتة نفسه. كان بوسعها أن تقول لهذه القدم: أعرفك. وتبينت رشاقتها وسرعتها. «أعرفك، ولكنك إذا كنت قدمي فأنا لا أحبك.إنني لا أحب قدمي.» فوضى الأقدام. إنها واقفة ترثي قدمه وتكرهها أيضاً بسبب الفوضى. ولو كانت قدم شخص سواهما لتدفق حبها بحرية.»

ما جلعنا بشراً إنما هو التعاطف والمشاركة الوجدانية. والروايات التي تولد من النفور والاشمئزاز والبغض هي روايات حرب. إنها تشعل نار الحرب بين الكائنات الإنسانية، وتؤدي بالتالي إلى الحرب العالمية.

في أولى يومياتي المنشورة دراسة للتماثل مع حزيران، وصورة للمرأة الحرة التي أردت أن أكونها. إلا أن ذلك كان بداية النمو. فللشباب أبطالهم المبجلون (واليوم يبجّل الكثير منهم المجرم اللابطل). والنضج يقيم الفروق الطبيعية؛ والمراهقة هي المليئة بالخوف من اختلاط الحدود الفاصلة.

إنني كثيراً ما أهزأ بمدرسة الكتابة «عمود العشرة أقدام». وذات مرة قرأت رواية كان المراقب

فيها قاطناً في الدار ذات الباب الثاني وكان كل ما وصفه هو ما استطاع أن يراه من نافذته. واختلاس النظر هذا لا يعد المرء للتجربة. ولا عجب أنه بقراءة روايات ما قبل الحرب أخفق العديد من شباب أمريكا الذين ذهبوا إلى الحرب أمام واقع الحرب. لقد أُطعموا روايات وهمية تافهة.

إن لهذا الاضطهاد الكالفاني للحياة الشخصية الصميمية، وللعلاقة الشخصية بكل شيء مقدمتين زائفتين: إحداهما هي أنه خير للإنسان أن يهب ذاته للحياة الجماعية، والثانية هي أنه خير له ألا تكون له ذات على الإطلاق. وكان المحظور واقعاً على الأنا، لأنهم لم يفهموه ولم يقرؤوا تعريفه على نحو صحيح. إن تعريفه الفلسفي هو «الإنسان الكلي القائم على وحدة الروح والجسم». وتعريفه السيكولوجي هو: «الذات سواء أُعدت نظاماً للأجهزة أو الأحوال الذهنية، أم وعي الفرد باختلافه عن الذوات الأخرى ومغايرته للآخر أو أنا الآخر.»

وفي «عصير السريالية» كتب والاس فاولي(10): «كان على الفنان في عزلته، التي هي إرثه، أن يتعلم أن العالم الذي سوف يكتب عنه أو يرسمه كامن في ذاته. فقد تعلم أن هذا العالم الذي يحمله في نفسه عالم شخصي فريد وهو كذلك عالم شامل. وأصبح قلق الفنان الحديث وشاغله أن يجد ما هو أصيل في الذات وما يمكن في الوقت نفسه أن يترجم إلى لغة شمولية متناقلة.»

وأدى التنازل عن الذات، التنازل عن معرفة الذات، إلى فقدان خطير للهوية وأصبح سبباً للاغتراب. والاغتراب عن النفس عين الاغتراب عن الآخرين. إنك لا تستطيع أن ترتبط بالآخرين إذا لم تكن قد بدأت الارتباط بذاتك. فمن أجل الاستجابة والوجود والمشاركة والحب أو العون أو الإبداع أو الابتكار يجب أن تكون ثمة ذات لإنتاج هذه الانفعالات. والاستبطان الذي هو الطريقة الوحيدة لمعرفة الذات كان مذموماً. ورغم ذلك فليس ثمة من يربط غياب الذات بالمجموعات الطائشة عديمة الشعور والتفكير وبالحركات الهستيرية الكبيرة. والشباب اليوم يرفضون الاعتراف بهذا الخلل في التوازن. إنهم يبحثون عن الذات الضامرة. والنتيجة هي تحرر كبير في الخيال يصاحبه ازدهار الأصالة والفردية والإبداع والوصال. وعندما كنت أحاضر في الخمسينيات كان لديّ شعور بأن الطلاب لا ينعكس في نفوسهم شيء. ولقد وافقني المربون على ذلك. ثم كان كل ارتباط بالنوازع الشخصة محرماً ويُعدُّ من النرجسية. وكان الشباب منحلاً

قبل أن ينتبهوا إليه. وعندما بدأتُ الروايات في 1946 كان ثمة احتجاج على الكتابة الروائية التي تعالج العصاب. ومع ذلك فقد عالج أودن في ذلك الوقت موضوع «قلق العصر» بتقديمه قطعة بالية. واليوم نتفق جميعاً على أننا مجتمع مريض. وما أعطانا إياه الروائيون والكتّاب المسرحيون في السنين الماضية كانت إشارات التحذير. والروائي هو قبل كل شيء مرآة ليست في حجم ما يحدث. إن بوسعه أن يبين ما لم تره العين غير الملاحظة. وبمجابهته العصاب يستطيع كذلك أن يشير إلى طريق الخلاص.

إن الذات المتفتحة الناضجة الذكية هي وحدها التي تستطيع أن تسهم في النفع الجماعي. إلا أن علينا أولاً أن نشجع على وجودها قبل أن نطلب إليها الاختيار. وفقدان الهوية الشخصية قد أدى إلى حالة أشد خطورة من التجرد من الصفات الإنسانية.

والناس الذين ينكبون على كتابة المذكرات يبحثون عن ذواتهم، إنهم يتقفون الطريق نحو التوسّع والإدراك، الطريق إلى الإبداع. وقد أصبح كل هذا ضائعاً في التفكير الأعمى السريع المجهول الذي سمّاه فرانك لويد رايت «حكم الغوغاء» الشديد الخطورة على حياة الإنسان وعلى الإنسانية.

لقد ركزت على المنازعات بين الأفراد في بحثهم عن ذواتهم خلال الآخرين. وفي «سلالم النار» استكشفت هل يستطيع إنسان أن يحرر إنساناً آخر، وهل نستطيع بوساطة اتحاد الحب أن نبدع إنساناً آخر. ولتوضيح هذا الاتكال في الحب استخدمت لوحة بيكاسو التي تمثل شخصين يتنفسّان من رئة واحدة.

فالشخصية الواقعة في شرك الكوابح والمخاوف والقلق شأن ليليان، لم تظفر بالحرية داخل نفسها حتى عندما ألقت نفسها في حياة الرسّام جي في باريس. إن ذلك يجعلها ببساطة متكلة على الشخص الذي منحها هذه «الحرية». كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تعيش دونه؛ فلم تكن الحرية حريتها. وقد اكتشفت أننا لا نستطيع أن ندع الآخرين يفعلون لنا ما لا نستطيع أن نفعله بأنفسنا لأننا لا نعيش في هذه الحال إلا من خلالهم. والحرية يجب أن تأتي من الداخل وأن تولد من الذات. إلا أننا عندما نتبين في الآخرين الجانب المقموع من ذواتنا نقوم بالخطوة الأولى نحو التحرر.

وقد تحدثت مارغريت يانغ وأنا عن الإدراك الأنثوي لهذه الروابط. أنا تحدثت عن أعمالها

بوصفها عضوية ذات خلايا من حيث هي تنمو من خلية إلى أخرى. وحدثتني هي عن حدث مر في طفولتها. فذات مرة أرادت أن تربط كل الوصلات الممتدة حولها لكي تتطوق بها أكثر من تطوقها بعالمها الشخصي. فهل النزعة الأنثوية تتجه إلى الوصال والاتحاد والارتباط العضوي والخلوي على حين أن الذهن الذكوري يذهب إلى الانفصال والاستقلال؟ وإذا كانت في رواياتي لحظات غامضة فإنها تأتي بالضرورة من وصف الامتداد الشمولي العضوي المتعدد الأشكال، لا من الانفعال الذي يحاول الفكر أن يقيمه بين عنصر وآخر وأن يفكك النفس إلى وظائف مستقلة. إن العلاقة هي ثمرة النمو والامتداد والاتحاد؛ والاغتراب هو نتيجة الانفصال.

إن من أهداف العلاقات الصميمية وأغراضها إزاحةَ النقاب والنفاذَ إلى الشخصية ومن ثم العثور على الذات الانفعالية. وكل شخصياتي تبحث عن ذلك كما بحثتُ عنه في «اليوميات». وفي «سلالم النار» صورت جي على نحو هزلي ومعه دفتر يدون عليه الوقائع. ولقد شعرت أنه يتعذر على المرء أن يقبض على المعنى الحقيقي لأي شخص إلا من خلال الحوادث النفسية التي هي مفتاح جوهره.

ولم يكن من قبيل التخطيط الشعوري المتعمد أنني أمضيت مع الشخصيات النسوية وقتاً أكبر مما أمضيته مع الرجال، وعلى الرغم من أن الحقيقة هي أن جل الأدب الذكوري ينقل وجهة نظر الرجل في المرأة، وأن القلة القليلة (باستثناء د.هـ. لورنس) هي التي لها حدس في مشاعر النساء. (يشير هاري مور في «القلب الذكي» إلى أن لورنس كان قريباً من يوميات حبه!)

لقد بذلت أكثر الوقت مع الشخصيات النسوية لأنني أفهمها فهماً أفضل، ولأنني شعرت بأن لهن منازعات أكثر من الرجال، وفوق كل ذلك لأنني شعرت أن جانباً كبيراً من المرأة كان ما يزال مجهولاً. وقد أكّد الدكتور أوتو رانك هذا الشعور عندما قال إننا لم نعرف عن سيكولوجية المرأة إلا القليل لأن الرجل هو الذي ابتكر علم النفس، ولأن المرأة قلدت عقلنة الرجل وفكره ولم تختبر بنفسها طريقة فهمها التي تنتمي إلى الفنان أكثر من الرجل. وقال د. هـ. لورنس إن الرجال هم الذين يرسمون النماذج التي تتبعها النساء. وعلى ذلك، وبطريقة طبيعية، وضعت رؤيتي في نساء مختلفات، لأرى الرجال في علاقتهم معهن وأرى انعكاس هذه العلاقات في التعابير الأنثوية. وكان عملي بوضعي «الكاميرا» داخل النساء وكشفي عن مشاعر المرأة تقابله على التو نوبات الغضب

من بعض النقاد. كانوا يسلكون سلوك الرجال الغاضبين عندما يشعرون «أنهم لا يستطيعون أن يعقلوا» المرأة! وكل ما كنت أقوله هو أن سيكولوجية المرأة سيكولوجية مختلفة وأن من الممكن فهمها إذا كنا عازمين على النظر إليها؛ ذلك أن ردود الفعل الانفعالية للإنسان العصابي التي تتبلور عقداً قد خولتنا أن نفهم المرأة التي تتبلور خلال رد فعلها على بعض العوائق الاجتماعية والتاريخية والشخصية.

ليس في أعمالي إعلان للحرب بين الجنسين. وإنما فيها رغبة في الكشف عن أن العلاقة لا يمكن أن تقوم إلا إذا فهم كل منهما التبلورات الانفعالية لكلا الجنسين. ووصفت على الدوام لحظة العلاقة بين الرجال والنساء، إلا أنني لم أتابع الرجال في حيواتهم خارج تلك اللحظات. فـ «كاميراي» كانت في النساء. ولم أن بذلك متحيزة. فأنا أؤمن أننا ينبغي أن نكتب دائماً عما نعرفه، أو عما نود أن نعرفه. وأظن أن هذا قد ساء بعض النقاد. وما أردته هو أن يعرفوا النساء معرفة أفضل. وفي العلاقة الطبيعية ليس ثمة تحيز، ولا مطالب أنثوية مضادة للمطالب الذكرية، ولا توبيخ على الإطلاق. إن فيها سعياً إلى ان يجابها معاً ما يعترضهما باتحاد أصيل.

الحرب هي إعلان عن الفوارق وتحطيم للجسور. وأنا كنت دائماً أشيد الروابط والجسور والعلاقات المتبادلة. وهذا يفسّر لماذا لم أصف الروابط الممزقة كما وصفها تنيسي ويليامز في «الحافلة التي تسمى الرغبة». إن نسائي لم يتحطمن. كن يبحثن بمختلف الوسائل ليسرن على الحبل بين مختلف الأدوار والمنازعات وازدواجيات الشخصية. ولم يذهبن إلى الحرب كما ذهبت مارتا وذهب جورج في المسرحية الرهيبة «من الخائف من فرجينيا وولف؟»

إنني لم أفهم الحرب بين الجنسين بأفضل مما فهمت الحرب بين الأمم.

في أعمالي نحن بإزاء العلاقات الصميمية الحميمة، ومن ثم نحن بإزاء روابط هذه العلاقات بالعالم الواسع. وفي نهاية «أبناء القطرس» (ص164 - 165) تتلاقى الشخصيات في المقهى. وفي «القلب ذو الحجرات الأربع» تندمج في الحوادث التارخية للحرب في إسبانيا. فعندما يخفق الناس في العلاقات الحميمة يعودون إلى العالم الواسع عساهم يجدون علاقة جديدة. وعندما يخفقون في العالم الواسع يعودون إلى مدن الداخل، إلى المكان الذي يتوسط الفلسفة الشرقية، أو إلى الاختبار التحليلي النفسي لهزائمهم.

«المرافق تتلامس، وأصابع الأقدام تتشابك، والأنفاس تتمازج، وكانوا يجلسون على حلقات في المقهى بينما كان المارة يتدفقون على الجادة، وبائعات الزهر يعقدن باقاتهن، وباعة الصحف يغنون أغنيات الشوارع، والمساء يحقق زواج النهار مع الليل الذي اسمه الشفق... كانوا يجلسون كل منهم حول الآخر كأنهم نجوم قصيرو البصر، كانوا يجلسون يتبادلون الشخصيات.»

وقد انتهت «سلالم النار» بحفلة كبيرة. وكانت في «استطلاع في منزل الحب» عودات متقطعة إلى البار.

إن جانباً من واقعنا هو أننا نغلّف الآخرين بالخصائص الأسطورية وأننا نُكرههم على القيام بالأدوار التي نحتاج إليها. فإذا لم نأخذ في حسباننا قوة هذه الأساطير، فسوف يفوتنا أن نرى باعثاً من أقوى البواعث في الطبيعة الإنسانية. والعديد من الناس يخترعون الأوضاع المختلفة، يخترع كل منهم الآخر ليقضي حاجة سيكولوجية غامضة. وهذه العلاقات التخيلية تعمل في الفراغ، وليس من شأنها أنها قد تأخذ قدراً كبيراً من نشاطنا وحسب، وإنما هي إلى ذلك محكومة بالاحباط. ولقد أردت أن أتعرض لهذه الأوضاع البديلة (شأن الأحلام)، وللمساعي إلى تصحيح الماضي كما في مشهد من مشاهد «شتاء المكر» (ص 116) الذي تتبين فيه الابنة أن الحوار الذي حدث مع أبيها لم يكن بينها وبين أبيها وإنما بين أبيها وأمها. فقد جعلها بديلاً عن أمها. وكان يبرر نفسه للأم التي كانت فوق الابنة دقيقة. إن هذه الوقائع تكمن تحت الواقع وفوقه.

«ولكنها توقفت بغتة. عرفت أن أباها لم يعد يراها، بل يرى ذلك القاضي، ذلك الماضي الذي جعله قلقاً. شعرت أنها لم تكن هي نفسها، بل أمها،أمها بجسدها الذي أضناه التقديم والخدمة. شعرت بغضب أمها ويأسها. وهوت صورتها على الأرض أول مرة. رأت صورة أمها.... وبدا لها أن أباها لم يكن يتنازع معها بل مع ماضيه.»

مسرح اللامعقول

لقد قبلنا هذه الصورة في المسرح. مسرح اللامعقول، أو أعمال يونسكو وبيكيت التي تمسرح العناصر غير العقلية في سلوكنا وتهجوها. وهذه الصورة تجعل اللامعقول مرئياً وقابلاً للفهم.

والناس يهتمون بها هو خارج الرؤية الشخصية، إلا أن الرؤية الشخصية هي أقرب إلى أشعة ليزر، وهي أشد نفاذاً وفاعلية، ومراحل شدتها مركزة. والمرء ليس واقعاً في شرك الرؤية الذاتية. ولا أحد خلف الكواليس. وللرواية الموضوعية، كالسينراما، مسافة خادعة وشاشة كبيرة، ولكنها تفتقر إلى المسرحة العميقة. وتسجيل توماس وولف اسم كل نهر في الولايات المتحدة لا يقدم أيَّ مقدار من الاتساع الحقيقي فوق ما يقدمه الإحساس بالمكان في شعر ويتمان.

والألفة يخلقها الروائي الذي يمتلك التجربة العاطفية أولاً، شأن د.هـ. لورنس، ثم يمتحنها، وينعم النظر فيها.

ولقد قررت ثقافتنا الأمريكية أن تقف إلى جانب الرؤية «الموضوعية» للكثيرين ضد الرؤية الذاتية للفرد.

وثمة مفهوم يرى ان التسجيل الموضوعي للوقائع يتيح لك أن تكوّن تفسيرك. إلا أن ذلك ليس وظيفة الرواية. إن وظيفتها هي أن تجعلك في تجربة. وليس التعداد الرياضي للوقائع ما يمنحك التجربة. فالتجربة تعني الشعور، وهي تنتقل بالأحاسيس لا بالفكر. والتأكيد على الموضوعية بالفكر والعادة هو الخوف من التجربة. إنه موقف علمي، نظري، ولكنه ليس انغماساً في الحياة.

إنك تستطيع أن تقترف «خطأ» بحق شخص ما، بطريقة ذاتية، ثم تسير وتقوم بكل استنتاجاتك وتحليلاتك. ورواية «في الدم البارد» إذا نظرنا إليها بوصفها تحقيقاً موضوعياً هي مجرد مظهر خادع. فاتجاه الروائي ترومان كابوت الكلي إلى القصة يحجب الفتنة الشخصية السيكولوجية التي هي أشد إثارة للبحث من الجريمة البشعة التي يخبرنا عنها من جانب واحد فقط، مهملاً أهم العوامل التي تخلق الاشمئزاز، وهو أن المجرم قد أخصى أباه. إن الحكاية ذات الموضوعية الزائفة تحجب الحكاية الذاتية بطريقة لم يمارسها جينه أبداً.

و«بوذية زن» تعلّمك الانغماس في الموضوع الذي تريد أن تختبره. إنك تنظر إلى الشجرة حتى تشعر أنك قد أصبحت الشجرة. وتلك هي المشاركة السرية.

كلما نما شعورك نمت خبرتك بأن تكون شجرة أو تكون «سابينا» . والكثير من الشباب يبحثون عن هذه المشاركة بوساطة المخدرات، على حين أنه من الممكن تحقيقها بحراثة الشعور.

والناس لا يكشفون ذواتهم للملاحظ الموضوعي. إنهم يكشفون ذواتهم في لحظات التوهج خلال علاقاتهم بالآخرين.

والادعاء بأن الكاتب غائب في لحظة انكشاف الشخصية هو مجرد ادعاء. فحضور الروائي لا يختلف عن حضور الكاميرا أو المراسل الصحفي، إلا أن المراسل الصحفي وهو ليس له علاقة شخصية بالشخص الذي يجري مقابلة معه، قد يطرح الأسئلة الخاطئة، الأسئلة التي قد تغلق الموضوع.

إنني أردتك ان تعرف عن «سابينا» أكثر مما أتيح لك أن تعرف عن مدام بوفاري أو بلانش دوبوا.

وقد علّق والاس فاولي على هذا النوع من السريالية الذي أسعى إليه بقوله (11): «دخل الواقع كما يظهر في أدب الواقعين وفي الشعور المحدود بالذات، مرحلة الازدراء عندما عُدَّ ناقصاً، عابراً، يعوزه النقاء. وتميز الكثير من الكتّاب الحديثين برفض الواقع... وأطل نوع جديد من المطلق كان، على الرغم من أنه يشتمل على رفض ما ندعوه منطقياً بالذكاء المنطقي، يسمو بها تحت الشعور عند الإنسان إلى منازل القوة والعظمة والسريالية.»

إن الشكل والأسلوب قد وُلدا من الموضوع، والموضوع هو الذي نفخ فيهما الحياة. وأنا أنطلق من الواقع كما ينطلق الشاعر. وغالباً ما أبدأ بعبارة. أسمع سطراً كأنه البيت الأول في القصيدة ثم تكون البقية نمواً لهذا السطر. أو إذا استخدمنا لغة الموسيقى، أسمع لحناً، بضع فواصل موسيقية، وعليها أرتجل حتى ينمو الموضوع ويتكامل. قد تكون نقطة الانطلاق صورة أو ملاحظة. فأنا ليس لديّ تخطيط أو بناء مسبق، ولكنني أمتلك موضوعاً (ثيمة)، ثم يبدو لي أن كل قدراتي تدخل اللعبة. ولعل التداعي الحر يشبه الأرجوحة التي يستطيع بها المرء أن يقفز من فكرة إلى فكرة، ومن صورة إلى أخرى. واللغة التي أمارسها على الدوام معدة للاستخدام. والمعلومات (كالمعلومات حول طباع الفقمات أو أسماء الأشجار في ماليزيا) كلها تأخذ مواقعها من الرواية. ليس لديّ حبكة جاهزة، بل لديّ موضوع (ثيمة).

عندما أردت أن أكتب عن المراهقة في «أبناء القطرس» اخترت الكلمات والصور التي تمثل

خاصّية التلاشي والميوعة والمراوغة عند المراهقين. استخدمت الباليه بصفتها صورة للهدف الجمالي مناسبة للموضوع في تغييرها عن المداخل والمخارج السريعة والحركة الخفيفة للشباب. واخترت الأشياء التي تدعمها ـ اللفاع الأبيض، شريط القياس، العيدان التي يتناول بها الصينيون طعامهم، الدثار المربوط.

وقبل الرسوم المضيئة المخدرة بزمن طويل وصفت بول ولورنس يدخلان الحركة على كل شيء في الغرفة بالرسم المضيء. ثم عندما أطفؤوا الأنوار ظهرت غرفة جديدة (أبناء القطرس، ص 64):

«ظهرت الوجوه المضيئة على الجدران، زهور جديدة ، حلي جديدة، قصور جديدة، آجام جديدة، حيوانات جديدة كل ذلك في خيوط النور. الشفافية الغامضة ككلماتهما غير المتناسبة وأفعالهما المتهورة ورغباتهما وحماساتهما. كانت الظلمة محظورة على عالمهما، ظلمة فقدان الإخلاص. (شعرت دجونا أنهما يصنعان عالماً جديداً لها، عالماً ذا ضياء أكبر.)» .

وفي عدد من الكتب حاولت أن أصف وجوه الأطفال النيّرة، والضياء الضائع من وجوه المراهقين في معظم الأحيان. الشفافية. ولقد استخدمت الأشياء والأنسجة والكلمات استخدام الرسّام الذي يبدع جواً يكشف الحياة النفسية غير المرئية.

حين بدأت أرسم صورة ستيلا (ص8) لم تكن لدي خطةّ خطة خطة. كانت في ذهني شخصية ستيلا نفسها التي أوحت إليّ بالموضوع: مواجهة الممثلة للإنسان والنزاع بينهما. منحني جسدها وصوتها وإيماءاتها وطريقة لبسها الأسلوب والكلمات التي كنتُ أحتاج إليها. بحثت عما يعادل صوتها. فوقفت في الغرفة متذكرة وأخذت أجعل شفتي في الهيئة التي كانت تجعلهما بها، وأهمس كما كانت تهمس لأرى أي شكل وأي وزن كان لكلماتها في معظم الأحيان.

«كانت ثمة كلمة تحاول أن تخرج إلى سطح وجودها. كانت ثمة كلمة تبحث طول النهار عن سبيل تنفذ من خلاله كالسهم يخترق حوادث حياتها الناقصة التي لا شكل لها. الطبقات الجيولوجية لتجربتها، الوجوه والمشاهد والكلمات والأحلام المكدّسة. كانت كلمة ينفضّ عنها ألدّ أعدائها. وكانت كأنها في سبيلها إلى تسمية ألدّ أعدائها. إلا أنها كانت تصارع الخوف الذي

يتملكنا لدى تسميتنا ذلك العدو. لأن ما تبلور مع الاسم على على نحو مثير كان العجز بإزائه. ما أروع أن يسميه الإنسان لو استطاع أن يقضي عليه ويتحرر منه! إن هذا الشعور الأقوى من الرغبة في رؤية وجه العدو كاد أن يغرق الكلمة اللجوج من جديد. كان ما همست به ستيلا في الظلام بلهجتها الغريبة يعزز بقوة ووضح وحشية الصوت:

ما زو خيّة

زو!خية! كانت «خية» هي التي برزت، ليست «ما» ولا «زو» بل «خية»! إنها أشبه بصيحة ألم بدائية! وهمست ستيلا: أأنا، أأنا مازوخية؟ لم تكن تعرف عن الكلمة غير معناها الشائع: «البحث الإرداي عن الألم.» ولم تستطع أن تمضي أبعد من ذلك في استكشافها الصورة المشوشة لحياتها واستبانتها مصدر عذابها. لم تتمكن وحدها أن تقف على نشأة الصورة وأن تكتسب من ثمة القوة على هذا العدو. وما كان بوسع الليل أن يقدمها خطوة واحدة نحو الحرية...

كانت صورتها على الشاشة خفيفة تتحرك على الدوام بازدهار الإيماءات التي كانت أشبه بتفتح الطبيعة وازدهارها. كانت شخصية تتحرك بيسر لا حدّ له نحو الآخرين، يذوبان في المشاعر. كانت عيناها مفتوحيتن، وكان كل ما في حبها من أعاجيب وأنغام ودقة وتنوع ينسكب كأنه ينسكب لوليمة.»

إذا كان نموذج الرواية نموذجاً يكتب فيه كل شيء: كما اكتشفته الانفعالات فإن الشكل سيغدو شبيهاً بالحياة التي تمتزج فيها الذكريات بأحلام المستقبل وبالأفعال الحاضرة. إن ما تحت الشعور يحدد الثيمة والثمية تحدد الشكل. وما تحت الشعور ليس مكان الشواش كما قد يبدو لمن تعود على النظام الاصطناعي. فبمجرد ما يفهم التأمل نظامه الطبيعي يصبح معناه واضحاً. وفي اللاشعور صورة دقيقة جداً إلا أنها لا تظهر إلاّ في النهاية، شأن الرسالة المكتوبة بحبر غير مرئي يكشفه فجأة مسحوق كيميائي خاص. وفوق كل ذلك فإن الأمزجة والأحلام والأخيلة والنزوات والأفعال الرمزية معبرة، ويظهر التصميم، كما يظهر في العبث الرفيع لفنان جيد.

إن نمو الموضوع يشبه الجاز الذي يبدع بالارتجالات والتنويعات قطعة موسيقية لم تُعزف من قبل.

وجان جيرودو المعروف في أمريكا كاتباً مسرحياً فقط، ولا سيما من أجل «مجنونة شيلو» ، قد كتب العديد من الروايات الشعرية ووافق أولئك الذين قالوا إنها لم تكن روايات. وهو كما وصفه بيير بوردان «قد ألح على دور اللعب والمصادفة. ألح على دور الظروف المحظوظة وقد شبه نفسه بالموسيقار الذي في ارتجالاته لا يعترف بقانون غير وحدة الطابع.»(12) إن تراكيبه تستعصي على القوانين التقليدية. «إن حادثة تعودنا أن نوليها أهمية بالغة، كموت شخصية من الشخصيات الرئيسية، قد لا تنال غير خمسة أسطر، على حين أن تفصيلاً من التفصيلات قد يعالج معالجة مستفيضة مطولة.» وهذا عند جيرودو بسبب القيم، فالتأكيد في حياتنا الذاتية لا يخضع لقوانين الحياة الشعورية. إن ذلك يمليه الشعور. فإذا لم تكن الانفعالات تشعر بأهمية الموت فلا أهمية موضوعية له. هذا هو الواقع (والصدق) في حياتنا الانفعالية. وهو ليس التناسق الذي خلقته الأعراف (أن يكون المرء حزيناً في الموت مسروراً في الميلاد) أو المشاعر التقليدية، أي المشاعر التي يجب أن تكون لنا، وإنما هو عدم التناسق في المشاعر التي نملكها. ولقد كان الكاتب الذي طوّر هذا على أكمل وجه هو مارسيل بروست. وجعل هذا ناصع الوضوح عندما أعلن باختصار عن موت جدته ولكنه أفاض في وصفه عندما أصبح بروست نفسه مدركاً للألم الذي سببه له. إنه لم يصفه بامتلاء إلا عندما عاشه انفعالياً من جديد فكان ذا خبرة (وأحياناً في خبرة). يحدث هذا عندما يخلص الروائي للسيكولوجيا الإنسانية أكثر من إخلاصه لكرونولوجيا الحوادث. والعديد منا قد اختبر هذا الضرب من ردود الفعل المتأخرة.وكلما كانت صلة الكاتب بالواقع الانفعالي أوثق كانت كتابته أشدَّ حيوية.

والبنية التي أملتها حبكة على غرار حبكات أو هنري، مخططة حول عمل في العالم الخارجي لا يمكنها أن تقدم معادلاً للحبكة الداخلية.

لقد سعى من الكتّاب (جيمس جويس، فرجينيا وولف، فرانتس كافكا، مارغريت يانغ) إلى تقديم الجريان الحقيقي للأفكار والأحلام وأحلام اليقظة إلا أنهم وجدوا أن الأشكال القديمة جامدة إلى حد بعيد. فأرغموا على أن يتبنوا تقنية فرويد لمتابعة تعرجات الأنهار الجوفية: التداعي الحر والمجاز الحلمي ودراسة الأفعال الرمزية. والعالم الخارجي مألوف ويقيننا من معرفة مشاعرنا ومن عالمنا المراوغ غير الملموس الذي لم نعرف قوانينه على نحو كامل بعد. وعندما نخاف من

تبين هذا العالم الداخلي الناجي من سيطرة فكرنا، والمهمل لحدودنا القائمة على نحو زائف، نتجه ضد الكاتب الذي يكشفها ونقول إن هذا لا يوجد إلاّ في ذهن الكاتب، وبذلك ننكر جانباً من أنفسنا.

عندما يقال لي إن رواياتي لا شكل لها أتذكر على الدوام قصة جرت لإريك ساتي. فعندما قيل لساتي إن مؤلفاته الموسيقية ليست بذات شكل ألّف قطعة موسيقية سماها «سوناتا في شكل الكمثرى» .

وعلى وجه التمثيل فإن لـ «القلب ذو الحجرات الأربع» شكل النهر! وبقاء الزورق المنزلي فوق النهر الصاخب رمز لسفينة نوح في فيضان الحوادث. ثمة شخصان قادران على الانسياب المتناغم بسبب انسجام حبهما، إلا أنهما مكبوحان دائماً، تحول دون انسيابهما الحياة السكونية المشلولة للشخصية الثالثة التي تمثل الموت في الحياة. والزورق المنزلي الراسي عند الشاطئ للاستفادة منه هو رمز. ولقد كان إنسياب الماء رمزاً للاشعور دائماً. والكتاب قد استمد إيقاعه المهدئ من النهر؛ أما جماله ولحظات كبحه فقد عبّر عنهما عجز الزورق المنزلي عن قطع حبال الإرساء للمضي في رحلة طويلة. كانا في أحلامهما الليلية فقط يريان نفسيهما مسافرين هائمين متحررين من مثل هذه الأعباء.

وفي «استطلاع في منزل الحب» لم أقدم الشخصيات الذكرية إلا في اللحظة التي تمر بالنور الكشّاف الشديد لرؤية سابينا أو رغبتها. كان قصدي أن أمسرح القيود وشدة العاطفة لا الكمال في العلاقة.

كان شكل هذه الرواية مستوحى من مسرحية شنيتزلر «الدائرة» ومن مراقبة ضوء المسرح الملون وهو يدور ويسطع على المشهد تارة أصفر وتارة أحمر وتارة أخضر وتارة أبيض وطوراً بلون الكهرمان، محيطاً كل مشهد بحلقة من نور.

إن المفهوم القديم لنمو الشخصية الكرونولوجي النظامي المتناسق قد مات عندما اكتُشف أن الدوافع اللاشعورية على خلاف مع الأعراف المبتدعة. إن البشر لا يتطورون على نحو كامل التناسق. إنهم يتقلبون،يمتدون ويتقلصون، ويتراجعون، ويكبحون أنفسهم، وينحطون، ويتأهبون، ويضمرون من جانب ويبرزون من جانب آخر على نحو شاذ أو غير شاذ وفاقاً للتجربة

والصدمات. وبعض سمات الشخصية طبيعي وبعضها غير طبيعي. بعضها يعيش في الماضي، وبعضها يعيش في الحاضر. وبعض الناس شخصيات مستقبلية وبعضه تكعيبية وبعضها صارمة التحديد وبعضها هندسية وبعضها تجريدية وبعضها انطباعية وبعضها سريالية! وتظل بعض تبصراتها نسبية، ونحن لم نعد نستطيع أن نعتقد في شخصية بأنها جيدة أو سيئة وإنما بأنها مجموعة من الصفات وثيقة الصلة بالعلاقة وبالمرحلة الزمنية. إننا نعلم أننا مركبون في الواقع، أننا ملصقات من آبائنا وأمهاتنا، وما قرأناه، ومن تاثير التلفزيون والأفلام والأصدقاء والزملاء، ونعلم أننا كثيراً ما نقوم بالأدوار المستمدة من ذواتنا الأصيلة.

الحرية تمثل صراعاً جديداً

أثارت الحرية في الكتابة الأمريكية صراعاً جديداً. فانبثاق الإنسان المثقف ذاتياً الباحث عن المزيد من الحرية والطبيعية خلق ثورة في الشكل. وخير ما يعبر عنه الطبيعية وعدم التقيد بالشكل كاتب مثل هنري ملر. فعند العديد من الكتّاب الآخرين قد تصاحبت هذه الطبيعية بإسقاط علم الجمال. وكان الجمال عندهم ملازماً للماضي البرجوازي وللرومنتيكية والغنى. وكانوا يؤكدون أن الواقع قبيح. فالجمال وعلم الجمال زائفان. وكل الفن كان زائفاً. وقد بلغ هذا الأمر ذروته في الـ «بوب آرت» Pop Art الذي جاء بكل الأشياء الرهيبة التي لا نريد أن نراها في وطننا، من استخراج كامل لمحطة بنزين أو عشاء في المتاحف.

أثارت الحرية الكثير من الفوضى، واللاشكلية، وعدم الإتقان. وكان بعض كتّاب ا لصراع من أمثال غينسبرغ وكيرواك عفويين على نحو مدهش، وكان بعضهم تسيل منهم الأوحال.

والعفوية تنتمي إلى الفيض الأول من الكتابة، إلا أن شيئاً من الانتقائية المنضبطة والحذف يجب أن يتبعها حين الإعداد للنشر. وبينا كنت أستمتع بعدم التقيد بالشكل في كتابة اليوميات، استمتعت كذلك بضغط القصص القصيرة واختصارها في «تحت الجرس الزجاجي» حتى أصبحت كالجواهر، وأنا لا أريد أن أبدّل كلمة واحدة منها اليوم، بعد عشرين سنة، على أن التدريبات التي مارستها في كتابة الرواية قد كان لها، ولا شك ، تأثير في كتابتي التلقائية.

وكثيراً ما كنت أقول إن الروائية هي التي حررت اليوميات.

وذات مرة قال لي فيلسوف هندي: «إنني شديد القلق على أمريكا. في الشرق، عندما ندع اللاشعور يهيمن علينا، فإن لدينا من شعائر الدين وطقوسه ما يتسع له. والأوربيين أنظمة الفن وشعائره. والفنان يخلع على اللاشعور الهيئة والمعنى والشكل. أما أمريكا...؟»

ولقد رفض هنري ملر أن يحذف أي شيء من كتبه. لقد رضي بنفسه، رضي بكتابته الجيدة والرديئة. ولم يكن يشعر أن الكمال طبيعي.

على أن التقطير والانتخاب ضروريان ولا ريب للشعر، وإذا كان من الصحيح أننا لا نود أن نعود إلى الشكليات الإنكليزية في القرن التاسع عشر، فإن الصحيح أيضا أننا لم نولد جميعاً في الأحياء القذرة المكتظة، وأن على كل امرئ ألا يحاول أن يتبنى الكلام والكتابة غير الطبيعيين وقد أجبت يوماً هنري ملر الذي دافع عن الطبيعية وضايقني لعدم استخدامي الإنكليزية المحكية: «ولكنها غير طبيعية لي» . على الكاتب أن يستخدم اللغة الأشد تكاملاً مع شخصه والأكثر طبيعية له.

وبوسعي أن ألاحظ تبدلاً في أعمالي من «تحت الجرس الزجاجي» التي هي نتيجة الكثير من الصقل إلى «الملصقات» المكتوبة بعد عشرين سنة. وقد كتبت بأسلوب أقل نظامية وشكلية لأن الكتابة أصبحت أشدّ يُسراً وسهولة لي، إلاّ أن هذا اليسر لم يأت من الكتابة المهملة الكسول، وإنما كان ثمرة سنوات مكثفة من العمل والتمرين.

وقد تحدثت مارغريت ميد عن بعض الأشياء ذات الصلة بموضوع العلاقة بين التمرين والـ (ل.س.د) في مقالة[13] تدعونا أهميتها إلى الاستشهاد بها مفصلاً (لأن الكاتبة كانت تقرأ على نحو مبدع لا تقليدي محافظ).

كان السؤال الذي طرح عليها هو:

إن متعاطي الـ(ل.س.د) ينشدون الحصول على تجارب باطنية شرعية، شبيهة بتلك التجارب التي سبق أن عرفها الأولياء والقديسون. هل ثمة فارق واضح بين التجربتين؟ وإذا لم يكن ، فبأي

حتى ينكر المجتمع هذه الوسيلة الجديدة للوصول إلى التجربة الروحية القديمة؟

وكان جواب مارغريت ميد هو :

(إن مسألة الشرعية قد أقلقت كل جماعة دينية تقبلت التجربة الباطنية الصوفية. وكما هو الأمر في المعجزات، فإن الرؤى خاضعة للتفحص الصارم الشديد. ولعل أولئك الذين يزعمون، أو الذين زعموا، أن لهم علاقة فريدة بالله لم يعترف لهم بالقداسة إلى بعد زمن طويل من الحادثة. وقد أحرقت جان دارك على الوتد بوصفها ساحرة سنة 1431 ولم تعلن قداستها حتى 1920. وفي التقاليد المسيحية الغربية فإن الشرعية تقوم أساساً على العلاقة بين تجربة الفرد الصوفية والاعتقادات الدينية عند الآخرين. وهذا يعني أن المعجزات والعلامات الخارقة للطبيعة والرؤى التي تصبح وثيقة الصلة بجمهور المؤمنين يحكم عليها في النهاية بأنها شرعية. وبهذا المعنى فإن المسألة المتعلقة بخصوص هل كان متعاطو الـ (ل.س.د) قد نالوا تجربة صوفية شرعية أم لا هي خارج الموضوع .

والمسألة الأساسية هي أن الـ (ل.س.د) يبدّل حالة الوعي عند المتعاطي فترة قد تطول وقد تقصر. ويستهجن الأمريكون البيوريتانيون كل المخدرات التي هي من هذا النمط، وحتى المخدرات المعتدلة كالنيكوتين والكحول. وفضلاً عن ذلك فإنهم يتخذون موقفاً هو أن حيوات الأفراد الخاصة هي داخل نطاق التشريع العام. وحماستهم لتحريم المسكرات هي الآن مركّزة على المخدرات. ويعبر عنها كذلك رفضهم اعتبار الإدمان مرضاً لا جريمة ولا خطيئة.

وما يزيد مشكلة الـ (ل.س.د) تعقيداً هو الادعاء أنها تحدث حالة شبيهة بالاضطراب العقلي وأن الاستخدام الموجّه التجريبي لهذا المخدر قد يساعد الأطباء النفسيين على فهم مرضاهم. وليس بين هذا الادعاء والاعتقاد بأن الشباب والطلاب الذين يسمح لهم بتناول المخدر قد يصبحون من المجانين غير خطوة قصيرة عند العديد من الناس...

وفي الوقت عينه ثمة آخرون يزعمون أن بعض المخدرات كالمارجوانا والمسكل ومن ثم الـ (ل.س.د) تفتح مداخل الفهم وتمنح متعاطيها إحساساً حيوياً رائعاً بنفسه وبعلاقته بالعالم. وقد كانت هذه هي وجهة ألدوس هكسلي في كتابه «أبواب الفهم» ... وفي رأيه أن المخدرات تعين

على التجربة الدينية التي ليس الصيام والصلاة والعزلة والتأمل والتمارين الشديدة السيطرة على النفس واتخاذ أوضاع جثمانية خاصة بأشد فعالية منها. وهذه الوسائل الجديدة، إلا أن البحث عن التجربة الدينية هو جزء من الموروث القديم الذي يشعر فيه المرء بنداء باطني تنجم عنه محاولة طويلة منضبطة لإحراز أوثق صلة بما فوق الطبيعة. وحتى إذا جاءت الرؤيا إلى إنسان غير مؤمن كـ«شاؤول الطرسوسي» Saul of Tarsus، الذي لم يبحث عنها ولم يكن مستعداً لها، فإن التجربة هي من ضمن الموروث الحي.

وبعض الثقافات ـ ومنها الثقافة الباليّة* والنسخة الريفية من الثقافة الهايتية** ـ قد شجعت العديد من الأفراد على نشوة التجربة الدينية. ففي هذه المجتمعات يتخذ الناس جانب الحذر الشديد في اختيار أولئك الذين سوف يشاركون بانتظام في النشوة وفي ضبط الظروف التي تنتج النشوة من جهة وفي تدريبهم على الطقوس من جهة أخرى. والأفراد الذين يَغْشون النشوة في الزمن الخاطئ يُنصحون بأن يكفوا عن نشاطهم أو أن يخرجوا من الجماعة.

وقد يكون في وسع العقاقير المخدرة، سواء في البيئة القديمة أم الجديدة، أو تيسّر التجربة الصوفية، إلا أن كل من يعرف منا عن الصوفية الدينية يفترض أن الممارسات البالغة الحرص وأشكال التدريب الصارمة سوف تنمو على نحو ينجرّ إليها الذين تعاطوا العقاقير المخدرة بوصفها مساعدة للتجربة الدينية. ويبدو كذلك من الواضح في تقاليدنا الأمريكية أن اختبار هل كان مثل هذا النمو في الحقيقة من الدين أم لا شديد الصلة بالموضوع. فخلافاً للديانات الشرقية التي تعد التجربة الصوفية فيها مجرد إيمان فردي خالص، فإن الديانات الغربية تشتمل على أمل أن التجربة الصوفية لا يستفيد منها الرائي فحسب، بل يستفيد منها كذلك الآخرون الذين يشاركونه الإيمان...

ومهما يكن، فينبغي لنا أن نتبين كذلك أنه ليس ثمة علاقة ضرورية بين تعاطي المخدرات والتجربة الصوفية. و«رحلة» الـ(ل.س.د) العادية ليس لها صلة بالتجربة الصوفية أكثر من احتساء عشرة كؤوس من الكوكتيل...

* البالية: نسبة إلى جزيرة بالي بأندونسيا.

** الهايتية: نسبة إلى جمهورية هايتي من جزر البحر الكاريبي.

ومن إحدى وجهات النظر فإن المعركة القائمة بين أولئك الذين يودون أن يوسعوا تجربتهم عبر تعاطي الـ (ل.س.د) والمخدرات الأخرى وأولئك الذين يدربون كل قواهم لتحريم هذا التعاطي معركة قديمة جداً في الثقافات الغربية. فمن جانب ثمة الذين يعتقدون أن السيطرة على الوعي حاسمة في العيش الإنساني وأن فقدان السيطرة يؤدي بالضرورة إلى بروز الدوافع البهيمية الخطرة. ومن جانب آخر ثمة الذين يعتقدون أن سيطرة الوعي هي بحد ذاتها ضارة بالروحانية.)

إنني أستشهد بهذا الشاهد لأنه مهم للكاتب الحديث. والثيمة الشاملة مهمة أهمية انبثاق التحليل النفسي. فهو على الرغم من أعدائه، على الرغم من ذلك القطاع من الناس الذي يظل متعصباً، قد بَدَّل وعينا لزمننا، وأحدث انقلاباً في معرفتنا. لقد تخلل تفكيرنا وفنوننا وعيشنا وأنسَرب وأثّر فيها. والأمر نفسه مع الـ (ل.س.د) سواء أكنا نتعاطاه أم لا، معه أم ضده، فقد غيّر وعينا وبدّل رؤيتنا. إن ثمة تشابهاً بين مشكلات الدين ومشكلات الإبداع والخيال والشعر.

والتحرر مما وراء الشعور هو للفنان تجربة حاسمة. والإغناء صنو للمجازفات والتمجيدات المتأخرة متشابهة. والحق أن الفنان يؤثر لا شعورياً حتى في العناصر العدائية المضادة للفن.

وللسؤال الرئيسي ـ حول كيف ومتى ومن يستخدم وسيلة توسيع الوعي ـ جواب واحد: إن المرء الوحيد الذي بوسعه أن يسمح للاشعوره بالتحرر هو الذي في طوقه أن يفهم معناه وأن يسيطر على ملامحه التدميرية. وفوق كل ذلك، فإن أشد الكائنات البشرية التي عرفناها في زماننا وحشية وخطورة، وهو أدولف هتلر، لم يكن يتناول الـ (ل.س.د).

باختصار، إن لكل شكل من أشكال التجربة جانبه السلبي وجانبه الإيجابي. وفي طوق العقيدة والفن أن يحلا محل التجارب إذا لم يكونا قيداً للإنسان.

إن البديل الجيد عن المخدرات هو رؤية الفنان. والفنان، بالتدريب الطويل على محاربة التبريرات، والأعراف ، والرواسم (الكليشيهات)، يحقق حرية الرؤية التي يبحث عنها المرء في المخدرات. والمخدرات لا تطرد إلا رقابة الشعور، والأقنعة الدفاعية الداخلية. أما الشاعر، والمخرج، والرسام فإن كلاً منهم يقترب اقتراباً طبيعياً من لاشعوره، وإذا آمن به المرء، فإنه يشاركه رؤاه. لقد تناولت الـ (ل.س.د) لأرى هل العالم الذي وصفته في شعري يشبه عالم الـ (ل.س.د)،

أم هو عالم مختلف عن الصور التي استوحيتها من الأحلام أو الأحوال الشعرية. لقد كان نفسه، ولكنه مكثف ومركّز بطريقة تستهلك جوهر الإنسان وتفقده توازنه .

يستطيع الإنسان أن يترجم كلمات مارغريت ميد للكاتب: إن مسألة الشرعية أقلقت كل جماعة فنية تقبلت التجربة الفنية الإبداعية.

وأشد إسهامات الكتّاب الأمريكيين قيمةً كان في حقل الإيقاع. كان ثمة أيقاع في «على طريق» لـ «كيرواك» وأيقاع في «بعد الحرب» لـ «دانيال سترن»، وإيقاع مأخوذة من الجاز في «مُنفرد» لـ «ستانفورد ويتمور»، فضلاً عن المحاولة الأصيلة لكتابة معادل للجاز . وثمة إيقاع مدي وجزري في رواية «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» لـ «مارغريت يانغ».

إلا أن الخطر على الكتّاب الأمريكيين هو أنه بينما هم في الحركة مؤثرون، فإنهم حين يكون العمق والتفكير ضروريان أو محتومان يتخبطون لأنهم لم يتعلموا أن يوقفوا الفعل المادي وأن يرقبوا الفعل النفسي.

وفي معظم الأحيان نجد أن كل تطور في فن من الفنون يعادل تطوراً في وسيلة أخرى. فالجاز، والملصقات، والمتحركات، والإحياء في الأفلام، واتحاد عدد من الفنون، إن كل ذلك يدل على سبل التجدد في شكل الرواية.

وكان الجاز متجهاً إلى التأثير في الكتابة. وكان تموج المتحركات ودورانها متجهين إلى التأثير في الكتابة. ومنذ الأيام الأولى عندما تبين أن قرع الطبول يؤثر في الجنود لأنه يشبه نبض القلوب، أصبح الإيقاع ذا تأثير منّبه. وكان للإيقاع في النثر الشعري الهدف نفسه.

ويشبه استخدام الإيقاع سحراً في الكتابة القرع في الجاز. والشعائر ، والأزياء، والإيماءات هدفها في الطقوس أن تثير مشاعرنا وتزجنا في التجربة. وقد لاحظنا في المهرجانات الهندية والمكسيكية التي تخلق فيها الموسيقى واللون والإيقاع جواً معدياً غامراً، أننا أبعدنا عن حضارتنا الفنون التي لها القدرة على تحريك أحاسيسنا وانفعالاتنا لتزيد إحساسنا بالحياة . إن هذا الافتقار هو ـ كما أعتقد ـ الأساس في سحر المخدرات.

وأن نطالب الرواية بالموضوعية التي تحكم علينا أن نكون مجرد مشاهدين هو أن نحرم أنفسنا من

المعنى الأصيل للرواية المستمد من الكلمة الإيطالية «نوفيلا» Novella ـ التجربة غير المسبوقة.

والإيقاع هو ما يحيي الشعر، ويحركه، ويرفعه. إنه الإيقاع الذي استخدم في الجاز، إيقاع الحياة، الخفق، النبض. والإيقاع لا ينفصل عن الحياة، عن الأحاسيس، عن الطريقة الحسية لفهم الحياة والشعور بها.

وإيقاع «إغراء المينوطور» الذي أخذ مكانه في المكسيك أبطأ من إيقاع أوصاف نيويورك في اليوميات.

وأهمية الإيقاع في تقديري هي أنه مدى الفارق بين الكتاب الحي والكتاب الميت.

ولقد اخبرني شقيقي المؤلف الموسيقي جوكن نن ـ كلومل مرة أن الناس عندما يقتربون منه «يسمعهم» بلغة الموسيقى. إنهم يخلّفون انطباعاً صوتياً، انطباعاً موسيقياً. وقد يكون هذا صحيحاً عند المؤلف الموسيقي. غير أنني شعرت أن كل فن صار أليفاً لي قد ارتبط بفن الكتابة. فعندما بدأت التردد على الفنانين (بوصفي نموذجاً)، لاحظت المزج في الرسم واكتشفت ترتيب الألوان. ثم أخذت ألحظ الناس بلغة تلوينهم، بالألوان التي يستخدمونها ويعيشون بها. ومن الرسّامين تعلمتُ الفارق بين الشفافية وعدم الشفافية. وعندما كنت مع الموسيقيين تعلمتُ من شقيقي أن أفكر في الناس بلغة الموسيقى التي تعبر عنهم. وعندما درستُ الرقص أصبحت أدقَّ ملاحظة للطريقة التي يتحرك بها الناس ويقفون ويجلسون، الطريقة التي يتعاملون بها مع أجسادهم، وأيديهم، وأقدامهم.

ولرواية دانيال سترن الجديدة «بعد الحرب» درجة محددة من السرعة تمتد خلالها ، وربما لأنه عازف ممتاز للتشيلو.

وليس من المكن أن يأخذ كل إيقاع المكان السريع في الجاز. والحركة في رواياتي ليست مسألة سرعة على الدوام وإنما قد تكون مسألة مراحل الإدراك، والتموجات الانفعالية، والانغماس في التجربة والخروج منها، والعودة الاسترجاعية، والأوصاف المستقبلية للكوامن الشخصية التي يراها العاشق عادة. إن وهم المحب الرومنتيكي يصبح في أزمتنا الحديثة رؤية الكوامن في المحبوب. والإسراع لا يمكّن من التأمل والتفكير.

ويمكن للإيقاع المستمر المعبَّر عنه في المقاطع الغنائية أن يخلق نوعاً آخر من الإيقاع يؤكد قوة التخيل لينقذ نفسه من المأساة والقبح والقلق، أو من الحقول الطبيعية الساكنة لانعدام التجربة.

ليست الضخامة عظمة

إن الأمريكيين، وقد تعودوا غالباً على التفكير بلغة الأعداد المرتفعة ذات الكثير من الأرقام، قد طبقوا الأحجام نفسها على الرواية. فلم تكن الرواية عظيمة إلا إذا كانت ضخمة فيها حشد كبير من الناس، هائلة عددياً وجغرافياً، شاملة تاريخياً، كملحمة سيسيل ب. ده ميل. إن الدراسة الدقيقة للكائن الإنساني هامة للجماعة كدراسة حركات الجمهور.

وما يحدد طول القطعة الروائية ليس من السهل دائماً أن نقوله. وقد أحتفظت أحياناً بالشخصية التي اعتقدت أنها ستكون مادة لرواية كاملة الطول. وعندما شرعت في الكتابة عن ستيلا في «سلالم النار» رأيت أن لديَّ ما أقوله أكثر من ذلك. إلاّ أنني لدي نقطة معينة قلتُ كل ما أردت أن أقوله. وظلت رواية قصيرة. وبعض الشخصيات لا يمكن أن تتمدد وتتوسّع فوق حجمها.

لماذا يختار الرسّام القماش الصغير أو الكبير؟ لقد شعرت أن القطع الصغيرة في «الملصقات» لا يمكن أن تنمو بالتفصيل. وظنت مارغريت يانغ أن كل حدث سيشكل كتاباً. ولكنني شعرت أن النزوة هي التي أردت أن أشدد عليها، وأنني سأفقد روح الملصقة للعديد من القطع الصغيرة التي تجمعت لتشكل انطباعاً، وسأفقد رشاقة الإيقاع والملمس والنسيج، أي الشفافيات. وبالتالي فإن الاختصار نصف التجريدي قد يعبر عن التحرك، عن السباحة الغنائية في الهواء التي قد يثقلها النمو الكامل وقد يقضي عليها. وفي هذه الحال، أردت أن أقوم بالسباحة في الهواء، وانجذبت إلى سحر الحكايات القصيرة التي يتطاير منها الشرر والتي هي تشبه الملصقات أو المتحركات أكثر من الرواية المحكمة.

إذا كانت كتابة اليوميات قد علّمتني أن أتحرى استجابة المرء للتجربة، فقد علّمتني كذلك تدوين هذه المستويات الانفعالية. وكان ثمة كاتب شاب من كلية الجبل الأسود، قد طوّر الكتابة الموجزة، العصبية، الوترية، الملساء الملمس، التي تزول بالسرعة التي يزول بها «ورنيش اللك»

، الحيوية الأسلوب، ولم يستطع أن يجد المنفذ الذي به يتمكن من بلوغ البعد الآخر الذي أقلق همنغواي. وقد أوحي إليّ أنه يفكر في أن كتابته تزلج وتطلع إلى مكان ما بينها في ميسوره أن يحدث فتحة في الجليد لينقب عن الأعماق.

ومن الطبيعي أن هذا يؤخر «الفعل» ولكنه يثريه. ولا يسهم في ضمورنا الانفعالي إلا الفعل الأعمى.

والحركة والإشارة يعبّر عنهما في الروايات الجريانُ المستمر للعلاقات الشخصية. وفي «أبناء القطرس» صورة للنجوم والكواكب التي تجري وتلتف كالدوامة، (ص169) :

(في تلك الساعة كان الفلكيون في قمة المرصد يُجدولون المسافة بين الكواكب، وما كادت دجونا تتعلم أن تقيس المسافة، بذبذبات قلبها (إنه دافئ وقريب، إنه بعيد وبارد) من تجربتها الأولى مع مايكل، الأستاذ السابق في خلق البعد بين البشر، حتى وصل مايكل نفسه مع دونالد واستطاعت أن ترى أنه متألم من إدراكه التام للمسافة التي لا تخترق بينه وبين دونالد. قالت دجونا: مرحباً، يا مايكل! والـ.................. 1 ميل بينه وبين البشر أصبحت خطاً إضافياً على الورق وليست حالة من الوجود. كانت كأنها تجريدات طالب رياضيات.)

بهذه الطريقة أقيس المسافة بي البشر على أنها واقع سيكولوجي.

اللغــة

إنني لا أؤمن أننا نستطيع ان نتواصل بالتفاهات. و«مقعد المتنزه» ليونسكو توضح هذا. رجل عجوز وامرأة عجوز جالسان على مقعد المتنزه. ينهمكان في حوار مبتذل نمطي حول الجو، والإيجار، والسياسة، والضرائب الجديدة، وغلاء المعيشة، وخطوط الهاتف الرديئة. وعلى نحو عرضي تذكر المرأة العجوز أنها تنتظر ابنتها لتبتهج بها. ويظلان يتبادلان الرواسم (الكليشيهات) فترة طويلة. وبعد مدة يصل شخص ما ويرحب بالسيدة العجوز. ولم يكن فتاة بل شاباً مخنثاً! كان المجفل في الأمر والبارز الأهمية: أن هذه المرأة اعتبرت ابنها ابنة.

لهذا السبب أشدد على توسيع اللغة وإتقانها. ففي تبسيطها وتقليصها نحن نقلص قوة تعبيرنا

وقوة تواصلنا. والتوحيد القياسي، أي استخدام الصيغ المبتذلة، يعيق التواصل لأنه لا يلائم دقة عقولنا وانفعالاتنا، والوسيط المتعدد لحياتنا اللاشعورية. والتصور أننا نتواصل بالتبسيط والعري تصور خاطئ. إن وظيفة الكاتب هي أن يعبر عما لا نستطيع أن نعبِّر عنه. إنه باحثنا؛ وهو قادر على مساعدتنا على الخروج من سجن اللجلجة. وأفكار الإنسان ومشاعره هي أدق بكثير مما يستطيع عادة أن يصوغه بنفسه إذا أخفق الكاتب في منحه أكمل مدى للتعبير. وقد كان الكاتب ذات مرة الساحر الذي اخترق حواجز الصمت حتى اختار أني يتحدث بالطريقة التي يتحدث بها كل إنسان (الرجل في الشارع)، باللغة التي تحجب أكثر مما تكشف، وتنشر الفوضى وتشل التبادل بين البشر.

وكان روائي الأحداث يقول إن اللغة المتقنة ليست ضرورية في علاقاتنا اليومية.إنها ترف وتكلف يمكننا أن نستغني عنهما. وتبسيطها إلى اللغة الإنكليزية الأساسية سوف يؤدي بها إلى الإيصال الأفضل. ولم يكن ما أدت إليه غير الضمور الشامل في التعبير الكلامي. فالبيوريتانية الكالفانية في الكلام كانت ثقيلة الوطأة في اللون والإيقاع وموسيقية اللغة التي تعادل الرومنتيكية والعمارة الباروكية والأرستقراطية. وهذه البنية أدت إلى الاتجاه نحو الروايات الكئيبة، العديمة الحياة، المبتذلة والخالية من التأثير، لأن أحاسيسنا تشارك في تلقينا للكلمات، وقد كانت أحاسيسنا ناقصة التغذية. وفي هذا الجيل نرى انفجار اللون الذي طال قمعه، وككل الأشياء التي طال كبتها نراه مُبهرجاً.

قد لا يتحدث الناس بالبراعة التي يروي بها الروائي حديثهم العرضي، ولكن إذا كانت الطريقة التي يتحدثون بها قد وجدت لكي لا تكشف شيئاً، فإن للكاتب الجريء الحرية في تناول كلامهم كما يجب أن يكون.

إننا نستخدم الكلمات المبتذلة والأوصاف المبتذلة التي لا يستخدمها أي عالم منهمك في اكتشاف جديد، ورغم ذلك فقد فتحنا في الذهن حقولاً جديدة كل الجدة. كل اكتشاف في العلم صاغ لغة جديدة. وفي الماضي أبدعت كل حرفة لغتها (ومن ذلك لغة صيادي الأسماك، ولغة صائدي اللؤلؤ، ولغة المزارعين، والجنود، والبحارة). ودور الكاتب ليس زخرفياً، إنه يعلمنا أن نتحدث كما نشعر وكما نرى.

إنني مؤمنة بثراء اللغة عندما تستخدم لإبداع جو، لتعميق معنى، ولكنني أود أن أشدد على الاختلاف بين التأنق والثراء. والتأنق إتقان غير أساسي بالنسبة إلى المعنى. أما الثراء فإنه أساسي للمعنى، والنسيج، والمزاج، والجو، والإيقاع، واللون. وقد تكون لغة الحدث بسيطة ومباشرة، ولكن ليست كذلك لغة أحاسيسنا وانفعالاتنا وحدسنا وغرائزنا، أي لغة أحوالنا السيكولوجية. والابتذال أشد خطورة من الثراء، لأنه استخدام الكلمة الميتة. والمكر الوحيد في الأدب هو عدم الإخلاص. والانحطاط الوحيد هو الآلية والنسخ الحرفي. فالشعر ليس ترفاً جمالياً؛ وإنما هو صلتنا بالأحاسيس كأي فن.

والتوحيد القياسي في الكلام والكتابة قد نشأ عن سوء فهم للثقافة الديمقراطية. فنحن قد تكلمنا بطريقة مفرطة في التبسيط مع جماهيرنا لنصل إلى حدودهم غير المثقفة بدلاً من أن نرفعهم إلى المصاعب لمتابعة أرفع ما وصلنا إليه. ولكي نكون شعبيين مع الكثيرين، أهملنا دور مثقفينا الأقل شعبية. وقد كانت أعظم مكافأة نلتها على صرامتي في هذا المجال هو أن أسمع الطلاب اليوم يقولون لي: «إنك لم تهبطي لتتحدثي إلينا. كنت تعرفين دائماً أننا نسعى إلى متابعتك.»

وإعجابنا بالإنسان العصامي قد انحرف وتحول إلى الإعجاب بالإنسان غير البارع، الهاوي، الناقص، الطفيلي، غير المتطور، غير الناضج ، غير المكتمل، مع تعصب على الفرد الباحث، الأصيل، المبدع، الموهوب.

والكتّاب الذين أزكيهم هم أولئك الذين يستطيعون أن يعالجوا ببراعة السلسلة الكاملة من التدوين الموسيقي الذي هو في اللغة الإنكليزية من الغنى بمكان.

وعندما يحين اختيار الكلمات، واللغة المناسبة لتجربة خاصة، فإن هذا الفن وليد الإستعداد، والممارسات في الحرفة، وحب اللغة والإهتمام بها. وعندما أسمع أو اقرأ كلمة أميل إليها ولم أكن قد لاحظتها من قبل، أكتبها في دفتري وأبحث عنها معجمياً. إنني أحب المعجم. وذات يوم كتبت أنا وهنري ملر كلمات جديدة بأحرف كبيرة جداً على قطعة كبيرة من الورق المقوى أو الورق وعلقناها على الحائط للاستمتاع.

وأنا أطلع بشغف على العلم، والعالم الذي يحيط بنا، والأزياء، والأنسجة، والإنارة، والمسرح،

وكل الفنون الأخرى ولغتها الخاصة. وهذا العمل هو عندي كالسلالم الموسيقية عند الموسيقار.

لدى أول حديث لي مع الدكتور «تيموني ليري» حول تجارب الـ (ل.س.د)، ذكر لي أنه ليست لدينا لغة للعبير بها عن مثل هذه «الأحوال» . وهذا هو الموقف نفسه الذي اتخذه الصوفيون من تجاربهم. إنهم يقولون: «ليس ثمة كلمات لها؟» وأنا أقول إنني شعرت أن ثمة لغة لكل «حالة» ، وأن اللغة قد طورها الشاعر الذي حِرفتهُ هي البحث عن اللغة التي يصف بها أرقّ الأمزجة وأشدَّها تعقيداً. وذكرت هنري ميشو والعديد من الشعراء الفرنسيين الذين وصفوا الأحلام الناتجة عن المخدرات. ولم يبد أن الدكتور ليري متفق معي. على أن شعوري قد تعزز بملاقاتي لهنري ميشو، الذي ترجمت لويز فاريس كتابه «المعجزة البائسة» وصدر عن (City Tighto Booles). قال لي : «إن لدى الناس انطباعاً بأنني أتناول المخدرات طوال الوقت، طوال اليوم. ولكن الأمر ليس كذلك. إنني قد أتناول المخدرات مرة كل سنة أو سنتين، وأقضي كل الوقت بين العمل على وصف التجربة، أو الصراع على تحديدها.»

إن الحرفة الأدبية هي مسؤولية الكاتب. وفي حال هنري ميشو، قد يقول المرء إنه شاعر ماهر ناضج قبل أن تشغله المخدرات بوصف الأحوال النفسية العميقة.

وألان واتس كاتب من أفضل الكتّاب الذين عالجوا الأحوال النفسيّة، والبحران، والتجارب الصوفية، التي قد تكون ناشئة عن ممارساته الأدبية في الكتابة حول الأديان قبل أن يصبح مهتماً بالتجارب الصوفية الناتجة عن الـ (ل.س.د) .

في مثل هذا المجال تكون لغة الشاعر ضرورية أكثر من أي مجال آخر. والرقة والقوة السحرية للغة كثيراً ماتعرضنا للانتقاص من مدرسة الرواسم (الكليشيهات) ومدرسة اللغة الانكليزية الأساسية وكان عسيراً على الفهم أن أكثر الذين كتبوا عن الـ (ل.س.د) كانوا من المفكرين لا من الشعراء البارزين. إن في تلك الكتابات من التعليق، و التحليل، والشرح، والتحنيط أكثر بكثير من العبارات الشعرية الحقيقية. وليس بينها عمل يعادل تعابير هنري ميشو.

إن لغة الشاعر أشبه بالشكل السداسي أو المشكال. فهي قد توحد عدداً من الأبعاد والسمات دون أن تهمل الخاصية الرمزية أو الأسطورية للصورة أو الإحساس. وكلما أراد المرء أن يعالج

أحوال الانفعال والرؤى والتجارب النفسية والواقع السيكولوجي وجب عليها أن يتجه إلى الشعراء.

لقد خضت حرباً ضروساً من أجل إغناء اللغة. لان العديد من الغرباء المنشأ الذين يدرسون اللغة الإنكليزية ويكتشفون مداها واتساعها الممكن لا يسلمون بها جدلاً. وسحرني ميدان الانكليزية كما قد ينسحر الموسيقي بمئات الأوتار الجديدة والآلات الحديثة. وقاومت الأساليب العامية لأنها محدودة ، مسطحة، غير معبرة (تمثل لغة الجاز استثناء مدهشاً). ليس ثمة ما يعادل حماسة الأجنبي الولادة للغة الجديدة. كل كلمة جديدة . كل كلمة قد أعيد النظر فيها، قد ولدت من جديد. وكنت أدرس في المدرسة الرسمية رقم /9/ عندما نصحتني معلمتي لمادة اللغة الإنكليزية بلطف أن أذهب إلى الناصية وأشتري ملء ذراعي مجلات لأتعلم الإنكيزية كل يوم لأنها تنبهت إلى استخدامي «المؤثر» للإنكليزية الأدبية. وشعرت أن في مكنتي أن أثقف نفسي بالقراءة أكثر مما تثقفها المناهج المطبقة في ذلك الأوان.

ولم يكن الكتّاب بل كان صانعو الأفلام هم الذين فتحوا السبيل أمام لغة الصور التي هي لغة اللاشعور.

ولأن ثقافتنا قد أنزلت مرتبة الفنان، فقدت الصلة بوسيلة التعبير عن التجارب التخيلية والرقيقة. وعندما يحاول غير الفنان أن يصف الأحلام والرؤى والهلوسات في فيلم من مثل «الرحلة» فإن غياب الوسيلة الفنية لا يسعه إلاّ أن يبدع السوقية والبهرجة. والكتّاب أو المخرجون من ذوي النزعات الشعرية القادرون على معالجة الإيقاع والموسيقى ومحطات الأنغام واللهجات والأنسجة واللون والجو هم وحدهم الذين في مكنتهم أن ينجحوا في مثل هذا الفيلم ـ وهم فنانون من أمثال فليني وأنطونيوني وكوكتو.

لقد عبّر شاعران عن رغبتهما في أن يكونا أول زائرين للقمر وهما بليز سندرار وأنطوان ده سانت ـ أكزوبري. فلو أنهما ذهبا ثم عادا ليكتبا عن الرحلة، لكان في طوق كل منا أن يختبر السفر إلى القمر. إلا أن القضايا والضروريات والتقنيات الوجيزة المتقطعة الفعلية التي ينقل بها العالم المغامرات الراهنة لا تصل هذه التجربة بنا. وقد قال رواد الفضاء إنه ليس ثمة كلمات للتعبير عما

شعروا به. فتصوروا شاعراً يكتب (قبل أن نذهب إلى هنالك بأنفسنا) عن رحلته في الفضاء إلى القمر. إن ما جنيناه من هذه المغامرة المدهشة، أو مغامرة السير في الفضاء، هو طول السروال، وتركيب ملابس رجال الفضاء، ووضع المركبة. أما الشعر ، الشديد التعارض مع العلم ، فإنه سيمكننا من المشاركة في مغامرة الفضائيين (كنا أسهمنا في تجربة أول طيران بريدي عبر القارات مع أنطوان ده سانت ـ إكزوبري في «طيران الليل») .

والغواص في أعماق البحر الذي هو إلى ذلك كاتب ماهر على نحو نادر وأعني به جيمس روغن قد نقل إلينا في «رجل تحت البحر» صوراً حية لاستكشافات ما تحت البحر منذ أول الغوص، وأول الملاحة البحرية.

الشاعر يعيد النباتات المشرّحة إلى الحياة. لأن الشاعر هو أولاً «عاشق العالم»، ومن ثم فإنه الوحيد القادر على جعلنا نحب. والقلة القليلة منا نكرو فيلية (محبة للموت) تهوى المادة الميتة التي شرَّحها الفكر .

قبل أن يجعل العلماء الطيران في الفضاء ممكناً بزمن طويل تصور الشعراء المغامرات الانفعالية في الطيران وانعدام الوزن والسباحة في الهواء. وكان شلي معروفاً بأنه شاعر الطيران. وعندما يعمل الشاعر والعالم معاً في انسجام فإننا سوف نحظى بالتجارب الحيّة وسننال المعرفة بعجائب الكون كما اكتشفت، لا كما هي الآن محفوظة في المتاحف.

واللغة المحدودة لا تهيئنا للتجارب غير العادية. والكلمات تكتسب كل لحظة معانٍ مختلفة كل الإختلاف. وكلمة كـ «القمر» كانت تعني للرومانتيكيين شيئاً لا تعنيه لنا. والكلمات الجديدة تصبح في معظم الأحيان ضرورية للتعبير بها عن التجربة الروائية بدقة وشمول. وكما يتفتح المرء ويختبر، تُـفتِّـحُ الخبرة الفرد وتجعله يتطلب ما هو أكثر من البراعة المحدودة في اللغة.

عندما يؤكد الناس على البساطة في اللغة، فإنهم لا يعنون البساطة بل التوحيد القياسي. فالكلمات كائنات حية وقوتها هائلة وهي حية، ولكنها ليست كذلك مطلقاً عندما تموت. وعندما تغدو التعابير آلية، قياسية، فإنها تفقد خاصيتها المانحة الحياة. وكل منا يحتاج إلى ميدان من التعبير واسع لينصف كل مستوى من مستويات شخصيته.

على الكاتب كذلك أن ينعم النظر في اللغة التي يستخدمها لأن ماهو تقليدي يسمى وصفاً. فالكاتب يسعى أن يعرف إن كان يريد أن يحاكي الكلام العامي أو الأساليب الريفية أو المحلية. وهذا المذهب ينتمي كذلك إلى مدرسة الواقع السطحي. والرأي عندي أن معظم هذه الصفات تقل أهميتها عندما يركز الناس على التجارب الإنفعالية. ومحاكاة الواقع تخلق الفصل والتصنيفات (الجنوبي، الشمالي، الغرب أوسطي، الطبقة العليا، الطبقة الدنيا، الصبغات العنصرية، التي هي لا شعورياً نمط وقيد)، على حين أن خلق الحوار الداخلي، والكلام القريب من عالم ما وراء الشعور، يمحق هذه الأوصاف الخارجية ويخلق لغة أخرى، تعرفها كل الانفعالات. قال رجل لشكسبير: «ليست هذه الطريقة التي يتكلم بها الناس.» فأجابه شكسبير: «لا ، بل هذه الطريقة هي الطريقة التي عليهم أن يتكلموا بها.»

أنا لا أدوّن الخصائص المحلية. إنها سريعة الزوال، كالأزياء، وهي تتبدل بالنزوات والبدع. تبدلات عامية. لغة قصيرة الأجل. عابرة. وثمة لغة نستطيع أن نتحدث بها وهي ليست عرضة للزي أو الزمن. إنها لغة الشعراء الخالدة، لأن أعظم الشعراء قد انتزعوا جوهر اللغة دائماً، فقد قطّروها وبذلك جعلوها مستمرة.

وإذا كنت لم أظهر الكثير من الاهتمام بلغة اللحظة، فإنني قد اهتممت بالكلمات المفتاحية، الكلمات التي تظهر ثم تظهر مراراً في كلام الشخص، الكلمات التي تؤلف معجمه الخاص. ويبدو أنها أثارت اهتمامي لأنها إيحائية. إن الكلام الجنوبي لايكشف إلا أن هذا الشخص قد ولد في الجنوب، ولكن تكرار الشخص لكلمات معينة قد يهدي المرء إلى اكتشافات أساسية .

الكلمات المفتاحية

كرر د.هـ. لورنس عدة مرات استخدام كلمتي «حيوية» و«جريان» وقد كتبت عن لغته (د.هـ. لورنس: دراسة غير محترفة ص 60) :

(تترك لغة لورنس انطباعاً جسدياً لأنه يسقط استجابته الجسدية على الشيء الذي يلاحظه... واختراقه الحسي كامل. وهذا هو السبب في أن فكره المجرد هو على الدوام عميق البلوغ: إنه

ملموس، إنه يمر بأقنية الحواس... وقد حاول لورنس القيام ببعض الأشياء الصعبة في كتاباته. هي عنده وسيلة للإمكانات غير المحدودة؛ وهو يعطيها «بروز النحت» والشعور بامتلاء مادة ثقيلة الوزن: هكذا هي عورات الرجال والنساء، الأوراك والأرداف. إنها يهبها ظلال الرسم: هكذا هي الجهود لنقل ظلال اللون مع الكلمات التي لم تستخدم من قبل اللون. ويهبها إيقاع الحركة والرقص: هكذا هي أوصافه المتمردة اللاشكلية العائمة ذات الكلمات المتفجرة. ويهبها الصوت والموسيقى والمحطة النغمية: هكذا تُستخدم كلماته أحياناً لمعناها أقل ما تستخدم لصوتها. لقد كانت جرأة منه. أخفق أحيانا. ولكنها بالتأكيد كانت الصدع في الجدار الذي فتح عالماً جديداً علينا.)

إن المجانين الذين فقدوا صلتهم بالواقع يرتدّون عادة إلى السلوك الحيواني البدائي ويستخدمون اللغة الحيوانية. وبعض كتّابنا يؤيدون الكتابة المرحاضية، أو اللغة البالوعية، أو الثكنات العسكرية، أو التعابير المخبرية. في البداية بدا هذا نتيجة حتمية لعصر الإنسان العام، والكتّاب غير المثقفين، والواقعية الدعائية، والرواية الطبيعية. على أنني أرى الآن وجهاً آخر لذلك. إنه قد يكون علامة على فقدانٍ عصابي للإحساس بالواقع، وسعيٍ من المرء إلى اختبار الواقع باستخدام التعابير الوحشية، وإلى أن يصدم شعوره، وهذا الانحراف ناشئ كذلك عن البيوريتانية. فعندها أن تكتب بجمال وانفعال عن الأمور الحسية معناه أنك لست واقعياً. ولكي تكون اقعياً يجب ان تكون عنيفاً سوقياً فجاً.

وعندما لا يكون ضرورياً (كتدوين زولا لكلام الغسّالات)، فإنه يصبح تعلقاً بالذكورة والواقع كالتعلق بتنميق الكلام الأرستقراطي. وقد يكون بعض اللغة البالوعية طبيعياً، ولكنه ليس عالمياً. وعصر الإنسان العام كان عصراً ديمقراطياً؛ أما الكلام البالوعي فلا علاقة له بالديمقراطية. لقد أصبح ، للأسف ، رمزاً للتمرد على السلطة والنظام، ولكن استخدامه أدى إلى العكس: إنه ليس علامة من علائم الحرية، إنه علامة من علائم العي والفوضى. وإذا تعمقنا قليلاً فإنه انحطاط في المشاعر.

والرأي عندي أن المكر الوحيد في الأدب هو عدم الصدق، ولا سيما عندما يكون عدم الصدق هذا من تكلف البساطة. والانحدار الحقيقي هو الآلية والتقليد. وأنا أشعر أن الناس العقيمين هم

أولئك الذين يعتبرون كل كلمة جديدة لا يعرفونها عسيرة الهضم مفرطةً في التأنّق. وتظل المهمة الكبيرة للشاعرهي أن اللغة الشعرية ليست ترفاً جمالياً أو تزيينياً زخرفياً، وإنما هي التعبير الوحيد الذي لدينا عن تعقيدات ودقائق انفعالاتنا وإدراكاتنا كما نعرفها في دراسة أحلامنا. والكلام غير الطبيعي هو التقليد الحرفي للكلام العام. ليس ثمة لغة للإنسان العام. ثمة مشكلة العي العام. والتعبير غير الوافي لا يصل إلا إلى المدارك الغامضة. والكاتب الذي نذر نفسه أن يكون الساحر الذي يحررنا من الصيغ المحدودة يختار محاكاة تمتماتنا وتلمساتنا المرتبكة وصمتنا الحرج.

إن ما أشدد عليه هو استخدام اللغة بوصفها سحراً، استخدام الإيقاع والصورة. والخوف من استخدام مدى اللغة الواسع أشبه بإنكارنا لاستخدام الأوركسترا من أجل السمفونية. لقد حاول جيمس جويس أن يخبرنا بطرق عدة أن حياة الإنسان لا تجري على مستوى واحد بل على عدة مستويات في آن واحد. وليس في مستطاعنا أن نعبّر عن هذا بخيط واحد.

وما من كاتب إلا ويختبر لحظات الشلل، لحظات العوائق. بعض الكتّاب يستجيبون لها بالقلق. ويشعرون أنهم قد لا يكتبون شيئاً من جديد، وأن نبع الإلهام قد نضب. وغيرهم يتناولونها فلسفياً وينتظرون. وغيرهم ، مثلي، يبحثون عن الأصل السيكولوجي للشلل. وأنا افترض أن الكتابة تصدر عن منبع لا ينضب أبداً، وأبحث عن العقبة المؤقتة. وقليل من التحري في الكتابة يفضي إلى الحاجز، وقليل من التحليل يزيل الحاجز.

أمتحن نفسي: هل قاربت محظوراً تقليدياً (دينياً ، عرقياً، اجتماعياً) مازال يؤثر فيّ، يوجهني دون أن أكون مدركة له؟ أخضوع لمحظور؟ أشعور بمحظور؟ هل واجهت تجربة قد تعرضني، أنا الكاتبة، للسخرية أو سوء الفهم؟

وفي الكثير من الأحيان كنت أجد إما محظوراً وإما مانعاً (كالمانع الشخصي الذي اكتشفه دوستويفسكي في دفاتره عندما كان يفكر في أن راسكولنكوف قد لا يكون قاتل المرابية العجوز بل قاتل أمه، على الرغم من أن الرواية لا تتضمن ذلك). على أن التشخيص المتكرر الذي كنت اصطدم به هو عدم الصدق. كنت اكتب شيئاً لم أشعر به، لم أؤمن به، لم أهتم به. لقد كان هذا هو السبب المتكرر للعنة.

وسبب الإعاقة المتكرر الآخر هو النظر إلى عمل المرء من عيون العالم العدواني. وعندما نفقد رؤيتنا الداخلية، واعتمادنا على أنفسنا، وإيماننا، نشرع في رؤية عملنا بعيني العدو. نصدقه. وهذا يهلك الكاتب كما يهلك الشخص الذي يعيش ليبدع صورة زائفة لفقتها العلاقات العامة. والزيف في الكتابة يدمّر منبع الإلهام.

والعوائق هي في معظم الأحيان سيكولوجية أكثر مما هي تقنية. أسأل نفسي: مم أخاف ـ أمن اقتراف المحظورات التي ستحقق العلاقة، أم من النقد، أم من عدم الشعبية، أم من الذم، أم أن أفقد الأسرة التي أحبها؟ هل أشعر بموضوع فوق طاقتي وتقنيتي؟ أهو الخوف الطفولي من عواقب أن أكون صادقة؟ إيلام الآخرين؟ كشف الأسرار التي لا تنتمي إليّ؟ ثمة مخاوف عديدة. بعضها ينشأ عن الذنب. ونحن نخشى كشف الذات ولو لم نكتب عن ذواتنا. والمصاعب التقنية مرتبطة في جلّ الأحايين بالمصاعب السيكولوجية ـ الجبن والازدواجية والحيرة والصراع.

وقد تغلب الجيل الشاب من الكتّاب على العديد من المحظورات الاجتماعية والتاريخية والعرقية ولكنه لم يطور بعد طريقة مقبولة للتعبير عن هذه الحرية الجديدة. ويكمن حل عدد من المشكلات في استخدام الفن. وثمة على الدوام طريقة في قول حتى أشد الأشياء هجومية بطريقة سائغة. وطريقة للكشف عن أعمق أسرار الشخصية دون أن توحي بالصد والإعراض. والرمزية هي من هذه الطرق. والطريقة الأخرى هي الكتابة بإحساس بالجمال والأسلوب والشعر. وبوسع الإحساس بالمعنى العضوي والصدق والجمال جعل أي موضوع ممكناً.

ومود هتشنز التي تعادل كوليت في أوصاف العلاقات الجنسية، دون أن تلجأ إلى اللغة الصريحة تصف بحيوية وسينمائية مشاهد الحب التي هي أبعد تأثيراً من مشاهد العديد من الكتّاب الصريحين. إنها من أشدّ كتّابنا أرستقراطية، بأوسع معنى للكلمة التي أستخدمها هنا للدلالة على الرفعة والأناقة. فأي من كتبها يمكن أن يقرأ لدرس في الأسلوب والجمال الحسي.

وعندما كانت ديزي ألدان تعلّم الشعر لطلاب صفها في «مدرسة الفن والتصميم» في نيويورك، كانت تستخدم قصصاً من «تحت الجرس الزجاجي». احتج أحد الآباء على قصة الولادة. وأوصت الأم ابنتها المراهقة ألا تقرأ مثل هذه القصة المأسوية عن الولادة؛ فهي قد تخيفها من إنجاب الأولاد.

وكانت إجابة ديزي ألدان: «إن ابنتك ستقرأ عاجلاً ام آجلاً شيئاً عن الولادة مروياً بطريقة وحشية أو عنيفة أو قبيحة. فخير لها أن تستعد للحياة بمواجهة تجربة روتها فنانة بلغة الجمال والانفعال.»

ومن الأمثلة على الطريقة غير المباشرة في وصف العنصر الأنثوي في الإنسان نجده في قصة «الموهيكان»❖ The Mohican من قصص «تحت الجرس الزجاجي» (ص45) :

(كان حديثه دائرياً، فيه حذف كبير، يتناول الحمّام التركي في الجزائر حيث قام بتدليكه غلام جميل بعناية مما جعل الموهيكان يفر من أمامه ـ وكان وجه الموهيكان يعبّر أنه لن يفر البتة، ويذكر بالسخرية من التجربة، بشيء أشبه برغبة المجرم أن يعود إلى المشهد. إذا ضغطت عليه فقد أكتشف انه قد رأى الغلام من جديد، ولكنني لم أشأ أن أعرف المزيد. ورغم ذلك فعندما تحدث الموهيكان كانت طريقته في الوقوف، وفي وضع ثقله على قدم واحدة، وفي تصليب ذراعيه كامرأة لحماية منتصف جسده، وتعريشه الظلال تحظّر منتصف الجسد، وكانت العيون تعترف بالإنحراف، وكل شيء يساعد على تخيل الموهيكان ومعه الغلام.)

والفرنسية الأصيلة التي كانت تترجم هذا المقطع إلى الفرنسية لم تفهم مباشرة ما قلت؛ فحذفه مراقب المطبوعات!

وكان هـ.ل. منكن هو الذي قال بأنه ليس لدينا نقاد، وإنما لدينا أخلاقيون فقط. وأنا أشعر بأن لدينا قلة قليلة من النقاد الموضوعيين. فالعديد من النقاد يحرضهم التحامهم بالجماعات السياسية، وغيرهم أكاديمون ولا يطبقون إلا المعايير التي تعلموها في الماضي، ويظل الآخرون أخلاقيين. والقلة القليلة منهم نقاد مدربون محترفون. وتعيين كتاب لنقده يتم في بعض الأحيان مصادفة وعلى نحو عرضي وبالقليل من التوجيه.

نحن ندرب الناس ونغربلهم من أجل كل المهن إلا مراجعة الكتب. كل إنسان مسموح له بأن يكتب عن الكتب. والنتائج المدمرة لهذا الإهمال لا تحصى. ولقد جاءني أحد الأصدقاء الخُلص ومعه كتب ملء الذراع قائلاً: «ولكنني ، يا أنابيس ،لا أعرف شيئًا عن الشعر، وقد أعطوني هذه الكتب لأراجعها.» وكان لي صديق آخر ناقداً فنياً في مجلة تُعنى بالزي الحديث. لم يكن مدرباً في

❖ الموهيكان: من قبائل الهنود الحمر.

هذا الفن ولكن إخلاصه على الأقل كان كافياً لإدراك هذا والشروع بتثقيف نفسه. إن لدينا في أمريكا كتّاباً أصلاء ولكن ليس لدينا إلا قِلّة قليلة من النقاد الأصلاء الموضوعيين ـ وقلة قليلة حقاً هم الذين يتبعون نصيحة هنري جيمس: «إن مهمة الناقد هي مقارنة العمل بالمعيار الملموس لحقيقته.»

وقد هدتني تجربتي الشخصية إلى تعرية قسم كبير من التعصب والعصابات والدكتاتورية والاستبداد التجاري. المقاومة الخاصة للابتكار والخبرة والمغامرة. ووجدت أن ما هو أشد تدميرية من كل ذلك وهي عجرفة الجهل التي جعلت المراجع بثقة عالية برد فعله الشخصي يهزأ ويسخر ويبيد كل ما لم يفهمه.

وأنا طوال حياتي كلما واجهت أمراً لم أفهمه شككت في قصوري أولاً. عندما قرأت جيرودو أول مرة شعرت أنه مُسهِب متعِب. عندما قرأت بروست أول مرة شعرت أن الإيقاع بطيء جداً. عل أنني لم أُلمها ولم أرفضها. عرفت أن النقص كان مني. حاولت ثانية وثالثة إلى أن أدخلت نفسي في متعها الرائعة التي استطاعا أن يقدماها. تعلمت منها.

إنني أتمنى لو أن المراجعين الذين لم يسمعوا بالسريالية أو التحليل النفسي أو الأدب الفرنسي أو الأدب العالمي قد سلكوا السبيل نفسه. ونصيحتي للكتّاب الشباب هي أن يهملوا النقاد حتى يبلغوا من النضج ما يجعلهم يميزون بين ماهو موضوعي وما هو ذاتي.

نحن لم نفهم أن التقدير الصحيح مصدر من المصادر الرئيسية للثقافة. وعلى الناقد أن يكون الوسيط، وأن يكون المفسّر. وتحبيذه ونفوره الشخصيان لا قيمة لهما عند أي إنسان.

لقد شعرت إحدى الناقدات، وهي تراجع أثراً كلاسيكياً يابانياً يعالج عاهرة في القرن الرابع عشر، أنها بشروعها بهذا العمل لن تصبح عاهرة! وناقد آخر اعترف بأن كتاباً من كتب الرواية قد كتب على نحو أفضل من كتاب آخر، ولكن ما دام الآخر قد بحث في موضوع أوثق صلة بآخر الأحداث السياسية في الصحف، فقد احتل مكان الصدارة.

إن العلماء هم أقل تعرضاً للخلط بين القيم لأنه من المفروض أن يكون لديهم الحد الأدنى من المعرفة المهنية ليكتبوا عن العلم.

والتهاون الأولي قد تزايد ألف مرة بسبب النظام الفاسد للمراجعات المقيدة. والصحف الصغيرة غير قادرة على أن تشتري مراجعات من مؤسسات بيع مواد النشر، فتعمد إلى اختصارها والاستشهاد بها، فتسرمد بذلك التعابير الطائشة.

فإذا كانت الصحف والمجلات تعتقد أن أقل الناس تعلماً وتدرباً وتلقناً لمبادئ النقد يقدم أشدّ الآراء صراحة فهي على خطأ. وليست النتيجةُ غير التشويه والخلط بين القيم.

وجانب من السبب في استيراد الكتّاب الأجانب (وهم أحياناً أقل إمتاعاً من كتّابنا) هو أنهم يصلون من فرنسا أو الأقطار الأخرى بعد أن حُلّلوا وصُنّفوا وفُسّروا بدقة. وفن النقد قد نما بدرجة عالية في فرنسا. والكتب القادمة من فرنسا قد قوّمت ببراعة وباهتمام دائم بالمبتكرين. وعندما نقدم رواية جديدة للجمهور الأمريكي، فهي تقابل عادة بوابل من العداء إلى أن تُجمع على قبولها نسبةُ رواجها.

والكاتب الشاب، كإيمانه بوجود الله، يؤمن بوجود الناقد الذي سيخبره إن كان كاتباً عظيماً، أو سيقلده وساماً، أو يباركه، أو يلعنه. ولكن لا وجود لمثل هذا الناقد المطلق. والرغبة عند المرء هي التعبير عن الحاجة. ونحن نتصور شخصاً سواه يخبرنا إن كنا في إبداعنا على النهج القويم. وهذا سيكون إنساناً سامياً. وللنقاد أمزجتهم وإحباطاتهم وأهواؤهم ونقطهم العمياء. وأول ما يجب على الكاتب الشاب أن يسأل نفسه عنه عندما يواجهه النقد: «من هذا الناقد؟ ما تاريخ التزامه وموالاته؟ وإلى أية جماعة سياسية أو عنصرية أو دينية ينتمي؟»

ليس ثمة كاتب ناضج يود الإطراء بل دقة التفسير. والحكم على رواية فرنسية حديثة، أو رواية سريالية، أو فانتازيا، أو رواية انطباعية الحدوث بالمعايير المطبقة على رواية القرن التاسع عشر الكلاسيكية هو حكم أخرق من دون شك.

والتصور بوجود الناقد الذي لا يخطئ تصور طفولي. فللناقد أمزجته السيئة، وقضاياه الذاتية، وعصابه، وحاجته إلى عقلنة ما يميل إليه وما يعرض عنه.

وثمة مشكلة أشد خطورة يجب أن تكون واضحة أمام الكاتب الشاب منذ البداية. إن ثمة فارقاً دقيقاً بين الكتابة التجارية والأدب. والناشرون ومراجعو الكتب يخلطون بين الأمرين، والكتب

تنحدر في الشلال نفسه، دون تصنيف وتلقى التقدير عل حجم البيع بالجملة. وهذا الخلط بين المتاجرة والمراجعة مؤلم وعقيم. إن لدينا كتّاباً لا يقلون أصالة عن الكتّاب الفرنسيين الحديثين، ولكننا نفتقر إلى التقويم الملائم لهم لأننا، من حيث الثقافة، نركز على التوجيه بدلاً من تشجيع الابتكارات الفردية الأصيلة. وما نسيناه هو: كما أن فن السينما يغذي ويجدد السينما التجارية، فإن الكتابة التجريبية تغذي وتجدد الرواية التقليدية وتقيها من الابتذال .

الفصل الرابع

النشوء

النشوء الجارح: في التاسعة من عمري عندما أعلمني التشخيص الطبي أنني لن أستطيع السير جعلت سلواي في الكتابة. وكان التشخيص على خطأ. إلا أنني واظبت على النشاط وعلى وسيلة التعبير.

النشوء الفني: اخترت الكتابة. في الحادية عشرة كتبت اليوميات لإقناع أبي الغائب بالعودة، وكتبت القصص لتسلية إخوتي. وظلت الازدواجية بين كتابة اليوميات والقصِّ زمناً طويلاً تبدو لي نزاعاً لا سبيل إلى حله، إلا أن المرء بالنضج يتعلم التفاعل بين الأضداد.

في خاطري كان يبدو انتزاع الملاحظات من الواقع وتسجيل الحياة اليومية بأمانة نقيضاً لابتكار قصص المغامرات. ثم في حديثي مع هنري ملر بعد ذلك وجدت أنه لا يعتبرهما نقيضين وحسب بل كذلك يدمّر أحدهما الآخر وينفيه.

وصنّفتها على طرفي نقيض، إلا أنني واصلت الكتابة في كليهما. وبدت اليوميات بسبب من عضويتها وارتجالها أشدَّ إرضاء لي. أما بناء الرواية فقد بدا أشدَّ عسراً.

كان ما آمنت به هو أنني بالصور المتواصلة التي أرسمها للناس الذين يحيطون بي كنت أستمد الملاحظات حول الشخصيات المتخيّلة فيما بعد. فهي لم تكن شخصيات بسيطة تماماً .

وعلى الرغم من أن البناء الروائي كان يبدو على المستوى السطحي عملاً مخطّطاً متكلّفاً نسبياً، فإنه لم يكن في كليته كذلك. وما كدت أتعلم من كتابة اليوميات أن أتقبل الإلهام الفوري حتى طبقت هذا المبدأ لا شعورياً على كتابة الرواية. وبينما كنت أكتب «سلالم النار» عرفت أنني كنت

أود أن أضع كل الشخصيات مع بعضها في شكل من أشكال المباراة الرمزية. لقد أُعجبت من أعماقي بأعمال مارتا غراهام. وجدتها مليئة بالمعنى، غنية بالرمزية، وحركت نفسي بطريقتها في التعبير عن المسرحيات الانفعالية أكثر مما حركتها المآسي الإغريقية. ووجدت طريقتها في مسرحية ميديا أجمل بكثير من المسرحيات الإغريقية. وكنات إحدى رقصاتها مبعث إلهام لي ذاك أنني عدت إلى البيت وكتبت مشاهد الحفلة في نهاية : «سلالم النار». ولكي أعالج الشخصيات التي وثقتها في اليوميات لجأت إلى الترميز في الرواية. وإنني لم أكن أرغب في تصوير الحفلة العادية المبتذلة فالحفلة التي كنت أصفها دائماً هي من الحفلات التي هي أقل تناولاً في الأدب. لم أكن أصف كيف كان الناس في الحفلة بل كيف كانوا يحضرون سطحياً ويغيبون انفعالياً وسيكولوجياً عندما تشغلهم الهواجس عن الحفلة. وبالرمزية جعلت الحفلة شفافة مما أتاح لك أن ترى الدرامة الداخلية كما قد يبين الكسر تحت أشعة إكس.

والترميز هو عملية إذابة السطح المرئي لاقتفاء أثر الدرامة الانفعالية.

النشوء الإنساني: إن الشخصية في الرواية هي على الدوام فرد عرفته ودونته في اليوميات. على أن فن الرواية يرّكب هذه الشخصية ويوسّعها ويعدّلها. في اليوميات حيث أتابع التطور والنمو والذروة الجوهرية، فإن حياة الشخص تنمو في الزمان ببطء أشد. وعندما أبدأ الرواية لا أكون قد عرفت بعد كيف أصبحت هذه الشخصية في اليوميات تتطلب متابعة حياة هنري ملر عشر سنوات وعشرين سنة وثلاثين سنة. في الرواية يعجل الزمان. وهكذا ينشأ مفهوم جديد للزمن، وتصبح القصة مختلفة.

على أن كل تجربة يومية تغذي عمل الكاتب. وعندما اطلعت على كل سلسلة الألوان من أصدقائي الرسّامين، استخدمت اللون للشخصيات، وعندما اختبرت التوابل، استخدمتها لوصف الشخصيات أو العلاقات الصميمية الحيوية ذات النكهة. وفي «أبناء القطرس» كتبت عن : «التوابل القوية للعلاقة الإنسانية التي أضفت على الصلة الفلفل الأسود والفليفلة وصلصة فول الصويا وصلصة البندورة والفول الأحمر.» إن التفصيل الواقعي يؤدي ما يؤديه وصف المزاج والشخص والحالة. فثمة على الدوام مزيج مما هو طبيعي وما هو رمزي لتحقيق الواقع السيكولوجي. وأنا أوحدهما باستمرار.

واليوم استخدم هذه العملية لأتيح للصورة العفوية أن تطفو، ولأعتمد عليها وأتتبع دلالتها الرمزية .

عندما كنت أكتب «أبناء القطرس» قطعت عملي لأسير قليلاً. سرت كما نويت، شعرت بالرغبة في وصف العاصفة الثلجية، والإحساس بكومة الثلج والصمت والتألق. كنت منزعجة من عدم تركيزي، إلا أنني أطعت النزوة. فكتبت وكتبت حتى أنجزت صورة أشدَّ انسجاماً مع وصفي لتجمد المراهق من التعبير المباشر. لقد أردت صورة تنطق كيف تحس المراهقة: الفترة المتجمدة، الجبن، الذي لم تذبه بعد الحياة الإنسانية، الفترة المتجمدة من الخوف والصفاء. من «أبناء القطرس» (ص 33 - 35) :

(بسيرها عبر الثلج، حاملة غطاء الفرو الأشبه بالصولجان العتيق لم تعد لها القدرة على خلق الشخصية التي كانت تحتاج إليها، وشعرت أنها كانت تسير ناجية من الثلج. كان جسدها مغطى بالفراء، وقلبها مكتوم الصوت كخطواتها، وألم الحياة كأنه مغطى في أعماق السجّاد الثمين، على حين أن الخيط الأريادني الذي كان يسير في كل اتجاه ، يمنة ويسرة، كآثار الأقدام المبعثرة في الثلج، أخذ الثلج يندفع بقوة في ذاكرتها فاخذت تنتزع هذا الخيط (الحرير لأيام الروعة والقطن لخبز الحياة اليومية التي كانت على شيء من الابتذال دائماً) كما ينتزع المرء مكبّاً ، فسمعت صوت المكب الخشبي الفارغ يقرع الأرض في منازل مختلفة... ثم انزلق الخيط بين أصابعها ، وبللها بالدم، فلم يعد الثلج أبيض. وبالغزير من الثلج على المكب تحللت من ذكرياتها المحكمة اللفّ. وتساقط الثلج المتراخي ثخيناً وثقيلاً على حواف مراهقتها لأن شهوة الرجال لم تعثر على الطريق السحرية إليها... كان الثلج يتراكم كل ليلة على جانب جسدها الشاب. المراهقة الزرقاء المطقطقة المحجوزة في منزلها بسبب الثلج. إنها حصن الثلج (للمحجوزين ملتهمي أحلام المواسم المتجمدة) . إنها حصن الجبن الذي لا يذوب.)

ثمة في «سلالم النار» مثال آخر على النشوء العفوي. كنت قد أوشكت على الانتهاء من كتابة الرواية عندما اعترضتني ذكرى ملحة. كانت ذكرى حديقة رأيتها من النافذة بينما كنت أستمع إلى حفلة موسيقية. وكذلك لم أُنهِ الرواية بسبب هذا العارض وكذلك أطعت الذكرى التي لازمتني فكتبتها املاً في التخلص مها. وهكذا كتبتها خارج الرواية. وكنت قد كتبت القسم الذي عنوانه

«هذا الجوع» حتى وصف الطريق المسدودة في العلاقة بين «جي» وليليان. وكانت الذكرى التي طافت بخلدي هي ذكرى الحديقة الجميلة التي رأيتها بينما كن أستمع إلى حفلة موسيقية في منزل روتشيلد. كانت واضحة كلوحة. وكانت الحديقة براقة الإخضرار؛ غسلها لتوه المطر الرائع. وكادت تكون كاملة كالحديقة اليابانية. غير أن الانطباع الأخير في نفسي كان للأثر الغريب للمرآة ذات الوجوه الثلاثة الموضوعة في قلب الحديقة. كان تنافر المرايا مع الحديقة لافتاً للنظر، غير أن هذا المشهد لايترك في النفس الانطباع العميق إلا عندما ندرك فيه الدرامة الرمزية إدراكاً أولياً.

وعندما تابعت الكتابة حول عازفة البيانو (كانت ليليان عازفة بيانو في الرواية) وحول الحديقة وانعكاسها في المرآة كنت ما أزال متحيرة لمَ كان الانطباع كامناً في الأعماق كل تلك السنين ولمَ قفز إلى سطح ذاكرتي في هذه الهنيهة. وما أن فرغت من الكتابة حتى تحققت أنني كنت أواصل قصة هذا الجوع وأنني أنهيتها بتقديم مفتاح الكتاب: كان عزف ليليان على البيانو بعنف محاولة لتحويل الغريزة الطبيعية (الحاجة إلى الطفل) إلى الموسيقى. إلا أن التحول لم يتم . فقد كانت الحقيقة تمثل الطبيعة مسترخية مثمرة. والمرايا: العصاب والتفكير والحيلة والوهم. كانت المرايا في الحديقة الرمز الكامل لعدم الحقيقة وانكسار الضوء، وبالرسم الصغير جداً كنت بلغة الصور والدرامة أصور النزاع بين الطبيعة والعصاب .

ولقد وهبني التحليل النفسي كذلك الثقة بمثل هذه التداعيات الحرة.

وإبداع قصة هو بحث عن المعنى. وفي القصص موضوعات وحوادث وشخصيات كما في الرسم، غير أن الحافز هو العلاقة بين الدرامة الخارجية والدرامة الداخلية. ودلالة هذه العلاقة هي الدرامة. والمعنى هو ما ينير الوقائع، وماينسقّها وبعطيها الشكل.

ومن الأمثلة على ذلك قصة تدعى «الزمن المرح الصاخب» من مجموعة «تحت الجرس الزجاجي» أما اليوميات فلا تقدم إلا وثيقة موسوسة في التفصيلات، ووصفاً دقيقاً لقرية جامع النفايات خارج باريس.

المدينة هي باريس. كان جامع النفايات شخصاً مألوفاً وهو يسير من نفاية إلى نفاية ، ملتقطاً ما يريده وواضعاً إياه في كيس البطاطا. وقد رويت بأمانة ما رأيت. وصفت القرية والأكواخ

والأشياء التي صنّفها ليبيعها في سوق السلع الرخيصة والمستعملة. وتنتهي الكتابة التوثيقية عند هذا الحد ليبدأ عمل الشاعر لأن الشاعر بطبيعته مهتم بما هو خارج التجربة الملموسة: إنه يرى القصة الرمزية. فالأشياء الموصوفة أوحت بالعلاقة بالماضي، بما كنا جميعاً نجمعه، نخزنه أو نرميه، نفقده أو نقذفه، حسب صلتنا الانفعالية به. كانت الأشياء مغلفة بالقيم الانفعالية، كانت شظايا حيواتنا التي كنا نود إما أن نصونها وإما أن نبعثرها. وأوحت الشظايا كذلك بالرؤية المهشّمة والناقصة في حياتنا، وبلمحات الكمال النادرة ، وصعوبات تحقيق الشمول. والأشياء في حقيبة جامع النفايات هي في معناها ما نجنيه في الحياة ، أو ما نرميه لكي ننتقل إلى المستقبل. إنها لم تستدع الحياة الكلية وحسب، ولكننا نحن أنفسنا كجامع نفايات الشوارع نجمع الوجوه والانطباعات والصور لنصنفها ونحفظها؛ إننا نجمع الشظايا ونادراً ما نملك رؤية شاملة للحياة. كان المشهد الخارجي ملتحماً بالمنظر الانفعالي، ومن ثم أصبحت القصة من صلاتنا الافعالية بالأشياء، بالشظايا. فبالرمزية نستطيع أن نوحّد العالمين، وأن نمسرح الإنسان في صلته بالحاضر والماضي والأشياء والموت.

إن للقصة الآن بعدين بدلاً من واحد.

وذات مرة وجدت نفسي في مدينة قديمة من مدن غواتيمالا. كان كل ما حولي رومنتيكياً، دراميا، فاتناً. وكل العناصر ضرورية للقصة. البركان وخرائب المايا وألبستهم وصمت الناس الغامض. ورغم ذلك فإن جمع هذه العناصر وجدولتها لا يخلق قصة. إن ذلك قد ينتج محاضرة عن رحلة. وكنت قد تجولت في المدينة ثلاثة أيام وأنا أعرف أنني لا أملك مفتاحاً لها، فلا قصة عنها لدي. ثم سمعت عن امرأة تعرضت لحمام شمس على أحد الأسطحة فهاجمها النسر. ولمتابعة ما حدث راقبت النسور، وكان الأمر الغريب هو أنه لم تكن ثمة طيور مغردة، وأن صمت الهواء النادر هو ما أضفى على أنتيغوا خاصيتها السكونية. كان الموت هو الحقيقة الأساسية في أنتيغوا. وذات يوم وأنا أرى في الموت موضوع المدينة التقطت سمات أخرى لهذا الموت: صمت الهنود، صفة المقبرة في الخرائب، غياب النباتات عند أسفل البركان، طبقات الرماد السميكة، وكنت هذه هي المرة الأولية التي أرى فيها صفات مشابهة لذلك في الغرباء هنالك ـ وهم مجموعة من الأمريكيين الذين أحرزوا شكلاً سكونياً مكبوحاً من أشكال الحياة.

لولا هذه الاستنارة من الداخل لما اكتسبتُ غير حياة أتتغيوا الساكنة. وبهذا المفتاح ـ الواقع السيكولوجي للمدينة ـ يستطيع المرء أن يتعمق ويتقصى إلى حيث يشاء. فهل انسجم الشكل الخارجي للموت مع الشكل الداخلي؟ وما معنى صمت الهنود؟ كان صمتهم كالموت، وكأنه الانفجار البركاني الذي دمّر مدينتهم الجميلة منذ زمن طويل قد محق كل حياة ودفن الحي أيضاً. ويبدو أن الناس الذين يعيشون فيها قد بلغوا مأزقاً في حياتهم. ولقد تخاصموا مع ماضيهم خصاماً كاملاً. وثيمة الموت من الممكن أن تتطور إلى ما لا نهاية، وأن تسير في الزمن جيئة وذهابا، من الشخصي إلى التاريخي.

وعارض التحليل النفسي عملية الشكل الروائي التقليدي. فقد كان الناس في الرواية التقليدية يصوَّرون كما يقدمون أنفسهم من الخارج؛ وكان شخص الرواية يُقبل على أنه الواقع. خلافاً لذلك يقول العالم النفي الإنكليزي الدكتور ر.د.لاينغ في كتابه «سياسة في التجربة»(14): «إننا عميعاً نحيا على أمل أن اللقاءات الأصيلة بين البشر من الممكن أن تحدث. ويكمن العلاج النفسي في التخلص من كل ما يقف بيننا من أعمدة وأقنعة وأدوار وأكاذيب وأحصنة وقلق وما تصورناه وشربناه، وباختصار كل البضاعة التي حفظناها من الماضي، والتحول والتحول المضاد اللذين نستخدمهما بالعادة والمؤامرة، عن قصد أو من غير قصد، بوصفهما العملة المتداولة في علاقاتنا.»

قبل أن يكتب لاينغ هذا بزمن طويل شعرت أن هذا التخليص هو وظيفة الروائيين، وإذا بدا أن الروايات تعاني الموت فما ذلك إلا لأنها، كما قال د.هـ. لورنس، تعالج الرموز الميتة، والمادة الميتة المعبر عنها بلغة ميتة.

صورت الرواية التقليدية الشخصية على أنها وحدة، قد تشكلت سابقاً، على حين أن التحليل النفسي بدراسة اللاشعور قد كشف العكس، وهو أن الشخصية متموجة نسبية، متحولة، متفاوتة النضج، غير متماثلة النمو، ذات مناطق عقلية ومناطق غير عقلية. ولم يكن بودي أن أكشف قدر الشخصية بل أسرارها وقوالبها وسماتها السلبية التي تتداخل مع إنجازاتها وعلاقاتها. أردت أن أظهر العصاب بما هو وغد، والسلبية بما هي مصدر مآسينا. ولهذا ركزت على الأحلام، مشيرة إلى حيث توحد النفس الخفية، على وجه الاحتمال (حيث بوسع العشّاق أن يروها كل في الآخر، وحيث تُسّمى خطأ الوهم). وأصبحت مهتمة بالنماذج الخفية بدلاً من النماذج الظاهرة (البيئة أو

التاريخ أو العرق). لقد وسعني أن أرى منذ البداية ما أصبح شائعاً بعد ذلك في «رجال المباريات يلعبون» وفي التحليل الدقيق الذي قام به الدكتور تيموني ليري وبيّن أن هذه المباريات هي التي أصبحت الفخاخ المشؤومة التي نفقد فيها حيواتنا، ذواتنا الحية الحقيقية الأصيلة الصادقة.

وأحدث تصويري لهذه المباريات الرمزية المجردة ردَّ فعلٍ فكهاً . فقد قرر النقاد أنها ليست شبيهة بالأحلام وحسب، وإنها هي أحلام كذلك. ولأنه قد أُهمل فيها الكثير من البناء والتنجيد المألوفين، ولأنها كتبت على نحو مرتجل، فقد حكموا على العمل في كليته بأنه غير حقيقي.

كان هذا أمراً شبيهاً بإنكار الواقع في نساء مودلياني المستطيلة، أو وجوه بيكاسو ذات الجوانب الأربعة غير المتناسقة، أو سيرك ميرو.

على أنني شعرت أن الواقع كامن في قعر هذه العوالم الخفية.

استطعت أن أرى المباريات النفسية تأخذ مكانها تحت الظواهر. واستطعت أن أقرأ الحوافز اللاشعورية كما يقرأ الدكاترة أشعة إكس.

وفي «أبناء القطرس» (ص 160 - 161) يقوم شاذان عنياً بنقاش تافه ظاهرياً:

(قال دونالد: «أود اليوم يا مايكل أن أذهب إلى حديقة الحيوان لأرى ابن عرس كان يصرخ بيأس بالغ عندما تركته أمه وحيداً.»

وفكر مايكل: كم هي إنسانية منه أن يشعر بالتعاطف مع ابن عرس منعزل في قفصه. وشجعه تعاطف دونالد مع ابن عرس على أن يقول بحنان: «هل سوف تصرخ مثله إذا تُركتَ وحيداً؟»

قال دونالد: «لا ـ أبداً، لا أنوي ذلك. إنني أريد أن أكون وحيداً. ومهما يكن فإن ما أفضله في حديقة الحيوان ليس ابن عرس، إنه وحيد القرن ذو الجلد الخشن الرائع.»

شعر مايكل بغضب غامض لأن دونالد يهوى وحيد القرن لا ابن عرس. وكان بإعجابه بخشونة جلد وحيد القرن كأنه يخدعه ويعبّر عن الرغبة في أن يكون مايكل أقل تأثراً.)

وفي الكتاب نفه (ص85) مشهد بين المرأة الناضعة دعونا والمراهق بول :

(على المنضدة كانت زهرية ضخمة ملأى بالخزامى. تقدمت منها، باحثة عن شيء تلمسه، تصب فيه فرحها، تفرغ من فرط الإثار التي شعرت بها. كان كل جزء من جسمها فتحته يداه يتوق

إلى أن يفتح العالم بأسره ليكون على انسجام مع مزاجها.

نظرت إلى أزهار الخزامى المحكمة الانغلاق فرأتها كالقصائد السرية، كأسرار الجسد. تناولت يداها كل خزامى، الخزامى المألوفة في حياتها اليومية وفتحتها على مهل، تويجة تويجة، فتحتها بحنان.

تحولت من أزهار مألوفة إلى أزهار غريبة، من أسرار مغلقة إلى أزدهار مفتوح.

ثم سمعت بول يقول: «لا تفعلي ذلك!»

شعرت بطعنة كبيرة من القلق. لم كان منزعجاً؟

نظرت إلى الأزهار. نظرت إلى وجه بول المضطجع على الوسادة، المكفهر بالقلق، وصدمها الخوف. عاجلاً. كانت قد فتّحته ليحب عاجلاً. وهو لم يكن مستعداً.)

إنني أقترح على الأدباء الشباب أن يدرسوا كل كتب وليم غوين، لأن الشعر فيها يولد من الأرض ويصل العالم الحسي بالعالم الانفعالي. والعالمان في كتاباته متزامنان تماماً، عالما الجسد والانفعال، والحلم والتجربة الإنسانية. إنه ليس مجرد الكاتب الذي أضفى على الكلام الفولكلوري أسلوباً، على التعبيرات العامية أناقة، وإنما هو إلى ذلك قد أحيا أسلوبه بالخيال الإيقاعي والغنائي. إن أسلوبه يجري؛ وهو بوسعه أن يستدعي جواً ويبدع عالماً سحرياً عمّقه تيار تحتي من الحزن. وقد كتب في «منزل التنفس»(15) .

(كنتَ أول نهر في بلد طفولتي وعندما استكشفتك، من تلة متّشحة بالزرقة، في الصباح الباكر، رأيتك تهمس بين الأشجار التي تحف حفيف التاريخ. فكّرْ فيّ إذن (فقد كنت ما كنت تغنيه) عندما لم يكن لديّ قارب أو أية شبكة صغيرة أو كبيرة ملقاة أمامي، وأنت لم تكن تجري إلا مع نور القمر أو ضياء الشمس وسباحتي وتنفسي في الرحم (وأشياء كالمحبة لا وجود لها)؛ ومن فيوضي (ولم تحدث خنادق ولا إنذارات بشرية، وإنما رعب المخلوقات التي عرفت الزيارات، وتحملتها، والفواجع والأعشاش الأسلية المبنية من جديد، ومن ثم البيوض المتحركة في الزمان أو فراخها المنطلقة)، تجري إلى الأرض السفلية حيث أتمدد ثقيلاً وكبيراً وأضغط عليها. ثم عندما انطويت على نفسي من جديد عاد إلى حجمي ومكاني عاشق منكمش رشيق وفر براحة إلى نافذتي البارزة.

وكان ما تركته على الأراضي السفلية هو كل ما أمكنني أن أراه ، تركته على الرمل في الحواجز وكتبت عليه علاماتي وأشكالي البلورية ثم طبعت الطيور أقدامها عليها وكذلك الحيوانات آكفّها ذات البراثن وقامت الحيات بصنع أمكنة ملساء معقوفة ممسوحة ببطونها (هذه هي أولى الأشياء التي رآها الرجل وسألني: ماذا تعني؟) وما تركته على الأراضي السفلية يستطيع كل إنسان أن يملكه؛ إلا أنني سمّدت الأرض بسائلي المنوي المكوّن من حسك السمك ومن الطحلب وتركت جراد البحر والفئران المتفخة والماشية المتخشبة والعوالق المتنوعة والوافرة ومِهادي المكونة من التبنِ والنشارة. كلٌ شيء يجري في كل شيء وينقل به وداخله كل حيوات حياته وحياة الآخرين وكلٌ شيء يهمهم ويهمس بتحول الأشياء إلى أشياء أخرى، بالتوالد والبحث والوصول وبالتراجع والموت. وكل ما يمر يجعل كل شيء فوق الآخر، بالزورق أو الجسر أو السباحة؛ وكل ما يغرق يموت ويغطس في الرحم، وما ينجو وينقذ نفسه من الهلاك في المياه أو الأذى، هو حياً أو ميتاً وحدةُ الصمت أو الفرح؛ وأن نهبط في أعماق أي منا (في النهر أو الذات أو البئر أو القبو) هو أن ننزل إلى الحزن والحقيقة. ولكننا نتطهر. فأن نغوص داخل الفيضان هو أن نفقد كل وصماتنا الآثمة وأن ننهض هو أن نصبح طاهرين. ونحن لنحافظ على دورة العجلات التي تديرها، نحن ريح نحن ماء نحن مشتاقون؛ ونحن لنحافظ على الارتفاع والسقوط نحوم حول معالمنا ثم نسقط، ثم نرتفع. (من يستطيع أن يضع معلماً أو أن يقيسنا؟ إنهم لا يستطيعون أن يحددوا مدي وجزري أو أن يقيسوني بالمعالم المرسومة على الجدار؛ إنني أحوم.)

حول د.هـ. لورنس

إن النشوء الخاص بكل كتاب هو قصة معقدة. وعلى الرغم من أنني عشت في باريس، فإن أول كاتب شعرت بـأثيره المباشر فيّ، واتخذته نموذجاً، وكتبت عنه أول دراسة لي، كان د.هـ. لورنس. كتبت عنه (ص 13): «لا يمكن للعالم الذي أبدعه د.هـ.لورنس أن يكون نات عاً عن ملكة واحدة وحيدة : يجب ان تكون ثمة رغبة ثلاثية من الفكر والخيال والشعور المادي، لأنه أقام عالمه على صهر المفاهيم، على الفلسفة التي هي مضادة للانقسام، على التماس الرؤية الكلية: أن ترى بالروح

والجسد». لأن العالم الذي يأخذنا إليه مظلل معقد. إنه الشواش جوهرياً، تنيره الرؤى ، أو لا تنيره الرؤى؟»

لقد أثّر في أعماقي. وكان يعمل من مصدر غريزي حدسي. وشقّ طرقاً ساحرة لوصف العلاقات. وشعر أنه فتح السبيل أمام الرؤية التي يمكن أن تنمو وتنتقل. لقد وحّد الشعور واللاشعور، والانفعال والأحاسيس: كما بوسع المرء أن يرى في هذا الوصف من «شفق في إيطاليا» :

(دخلت الكنيسة. كانت بالغة الظلمة... وكانت أحاسيسي متيقظة منطلقة في الظلمة الحارة ذات التوابل. وكان جلدي مترقباً، كأنه كان يتوقع صلة ما، عناقاً ما ، وكأنه كان مدركاً امتداد العالم المادي، والصلة المادية بالظلمة والجوهر الشديد الإيحاء بالسياج. كانت ظلمة من الأحاسيس كثيفة ضارية.)

وكتب فريدريك هوفمان في د.هـ. لورنس:

(أحس لورنس بالخطر الواضح في أن الرواية قد تخمد الأحاسيس وأنها قد تقدم ببساطة مادة ميتة مستمرة في عالم ميت. إلا أنها إذا عولجت على أنها صورة حية فإنها تغدو أشدّ وسائل الفنان سيولة وأكثرها ملاءمة لكي تنقل للعالم معنى العالم، «القوس قزح المتغير في علاقاتنا الحية». كيف بوسع الفن الإبداعي أن ينجز هذا؟ إن الحياة من السيولة إلى حد أن المرء لايسعه إلا الأمل في التقاط اللحظة الحية، في التقاطها حية ناضرة ـ لا اللحظة العادية في اليوم العادي بل اللحظة الحاسمة في العلاقات الإنساينة. كيف السبيل إلى التقاط هذا التذبذب داخل أسر الحالة الباردة دون تدمير تلك اللحظة؟)

في البداية لم أكن مدركة أن هذا هو الأمر الذي تعلمت أن أقوم به لا شعورياً بوساطة اليوميات، بالكتابة العفوية والارتجال، باختيار ما يهمني فقط دون رقابة أو توجيه شكلي. وظننت في البداية أن اليومية عدوة للرواية؛ ثم تحققت أنها مستودع اللحظات الحية وأنني بفضلها سأصبح خبيرة في تمييز الكتابة الميتة عن الكتابة الحية. وكلمة «حيوية» تظهر كثيراً في أعمال د.هـ. لورنس، وأنا قد اتخذتها محكاً .

والدفاع عن د.هـ.لورنس وتفسيره منحاني وجهتي الخاصة. كنت أخطط لسيري . وكالناقد

اتخذت قاعدة: «إن مهمة الذهن هي في المقام الأول الفرح الصافي بالمعرفة والفهم، الفرح الصافي بالوعي.»

وليس مؤشراً سيئاً أن يختار الكاتب الشاب نموذجاً، لأن هذا الاختيار إذا كان أصيلاً يدل على قرابة ويعين الكاتب الشاب على أن يعرف أين يقف. إنني أجد الكتّاب الشباب اليوم تواقين جداً إلى التنصّل من كل المؤثرات، ومن تقديم أي تقدير لأولئك الذين ساعدوهم على إيجاد سبيلهم، كأنهم خجلون من آبائهم الأدبيين. ليس لديّ بوصفي كاتبة أية رغبة في أن أدعي أنني ولدت في قطعة الملفوف. إنني مدينة في جذوري الشكلية لكل من مارسيل بروست، ودجونا بارنس، وجان جيرودو، وبيير جان جوف. وتأثرت برامبو وبالسرياليين.

وكان لرونس أهمَّ تأثير فيّ لأنه كان ساعياً إلى لغة للغريزة والانفعال والحدس وأشدّ الجوانب غموضاً من أنفسنا. كذلك من لورنس تعلمت أن الحقيقة العارية لا يمكن لمعظمنا أن يتحملها، وأن الفن هو أبلغ الطرق للتغلب على مقاومة الإنسان للحقيقة.

وكان نشوء «منزل سفاح القربى» في الحلم. وكانت المحافظة على الأحلام أهمَّ جانب في استكشاف اللاشعور. على أنني قد اكتشفت أن الأحلام في ذاتها، منعزلة، ليست ممتعة على الدوام. فللقليل جداً منها لغة مجازية متكاملة وتوتر يثير اهتمام الآخرين. وهي مشظّاة. وكان السرياليون يتمتعون بصورة ذواتهم. وكان هذا يرضي المصورين ومنتجي الأفلام. ولكنهم كانوا يبدون للروائي المرتبط بمسرحيات الشخصية الإنسانية وهميين سريعي الزوال. كان عليهم أن يرتبطوا بالحياة. وكان التحليل النفسي هو الذي أظهر لي التفاعل الدائم بين الحلم والعمل. وكانت عبارة يونغ «انبثقْ من الحلم» هي التي أوحت إليّ أن أكتب «منزل سفاح القربى». وبكلمات أخرى ، لقد كانت مسألة أسبقية. فلكي يقبض المرء على درامة اللاشعور عليه أن يبدأ بالمفتاح والمفتاح هو الحلم. إلا أن مهمة الروائي كانت أن يتابع هذا الحلم، أن يحل عقدة معناه؛ والهدف كان يصل إلى علاقة الحلم بالحياة؟ والقلق كان في إيجاد ما يؤدي إلى أعمق دلالة لأعمالنا.

وفي غضون ذلك ظل عجن الأحلام مدة سنة محاكاة هزلية لـ«منزل سفاح القربى». لقد زوَّدت الجو بمناخه ونسيجه. واكتشتف في الوقت نفسه أن الحلم يجب ن يتوسّع وأن يعاد خلقه، وأنه لا يمكن أن يروى حرفياً لأنه بذلك يصبح مسطّحاً أُحاديَّ البعد كالواقعية النموذجية. وكان على

المرء أن يجد اللغة المناسبة له، وطريقة الجو الوصفي، والألوان والأنسجة التي يتحرك فيها.

وكان هنري ملر يكتب «داخل حياة الليل» بينما كنت أكتب «منزل سفاح القربى»

وظهرت بعدئذ الحجج نفسها حول مصاعب نقل الجو الحلمي عندما تحدثت مع مخرجي الأفلام التحت أرضية. واحتجّت مايا ديرن بأن جو الأحلام شبيه كل الشبه بالواقع، وأن الأحلام يجب أن يعاد إنتاجها بأقصى قدر من الحرفية والبساطة. وكنت قد أكدت انه ليس بينهما شبه، وأن الحلم أشد نقصاً وتجريداً وإيحاء وأنه جويّ ولا يمكن أن ينقل إلاّ بالتحويل، بالكيمياء السحرية للصور الشعرية. وهذه الحرفية قد تكون اليوم سبباً في العديد من الإخفاقات في وصف تجارب (ل.س.د). إنها تحتاج للإمساك بها إلى شاعر أو رسّام أو مخرج سينمائي كفء للتحول والكيمياء كي ينقل الأحاسيس والرؤى السحرية.

وفي «شتاء المكر» حاولت أن أصف جو الأحلام.

ولم يعلّمني الحلم الاستمتاع بالصور الحِسّية وحسب، فما هو أشد حيوية من ذلك أنها تفضي مباشرة إلى حقل اللاشعور الذي بلغه جويس وفرجينيا وولف وبروست بطرق عدة ـ جويس بالتداعي الحر بالكلمات، باللعب بالكلمات، وبروست بالاعتماد على مصاحبة الذاكرة والبقاء بتريث في مجال بين النوم والصحو يشبه حلم اليقظة، وفرجينيا وولف بالنظر إلى رؤية الشاعر على أنها الواقع.

وكانت «منزل سفاح القربى» كالقصيدة سلاسل حلم رمزي رؤيوي منسوجة مع بعضها. وفي هذه النقطة لا أستطيع أن أفصل الأحلام الأصيلة عن المنطلقات الخيالية التي نمت منها. كانت الأحلام هي المفتاح، وإذا أدرت هذا المفتاح مرة، فإن الواقع السيكولوجي يغدو واضحاً وضوح الواقع السطحي، وتتابع المكان الذي يفضي إليه. إنه يجري على نحو يوازي آلية الإبداع. ومن صورة أو ذكرى تنطلق الارتجالات والتطورات التي هي في النهاية مرتبطة بالحياة.

والتمييز بين حلم النوم وحلم اليقظة، والوهم والخيال لن يكون ذا قيمة. فالمهم هو حراثة الأحلام وتنميتها والانتفاع بها على نحو إبداعي، لأنها غذاء الخيال كما أنها مصدر الوحي. ومن ذلك أن عبارة من نحو «كان الماءُ المبطنُ أولَ رؤية لي للأرض ليست مهمة للتحليل كما هي مهمة لملاحظة أن الماء قد حرر فيضاً من الصور.» والأحلام المتكررة عن الزوارق والمحيط وأعماق

الحر والأطلنتس*. والمهم هو إيجاد الصورة التي تحرر الاستجابات اللاشعورية وتفكها. وهذه الصورة تختلف مزاجياً. وقد كتب الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار عدة كتب خصص كلاً منها لدراسة الشعر: «شعر المكان» و«شعر النار» و«شعر الماء» و«شعر الهواء». وهو يلاحظ كيف يؤكد كل شاعر عادةً أحد هذه الرموز على حساب الرموز الأخرى. ويحلل الشعر على هذا الأسلوب. وهذا التصنيف يوحي بأن علينا أن نوجد عنصرنا. ومما لا ينكر أن عنصري هو الماء. ومن المسلَّم به الآن أن المحيط هو الرمز العالمي للاشعور. وأنا في الواقع منجذبة إلى البحر والسفن، وأود أن أصبح غواصة في الواقع. ولأن القيود المادية تعترض ذلك فقد قنعت بالغوص في أعماق النفس. وفي الخيال شعرت أن الناس قادرون على الاتصال عبر اهتزازات الحدس، عبر الزّباني بدلاً من المكالمة. وبعض هذه الأخيلة هي عند الدكتور أوتورانك أخيلة «العودة إلى الرحم»، حيث لم يكن ثمة برد ولا حر ولا وعي. وقد وصفت نزوة من هذه النزوات في «منزل سفاح القربى» (ص17): «تحت متوى العواصف نُمتُ. لم يكن ثمة تيارات للفكر، لم يكن إلا العريان والرغبة وهما يتعانقان ويمتزجان ويتلامسان ويرتحلان ويتراجعان للأعماق اللانهائية للسلام.» وقد راقت لي أسطورة أطلنتس لسببن: لقد قيل إن سكان جزيرة أطلنتس هم مخترعو الموسيقى، وقيل إنهم يتواصلون بالحدس.

وفي «منزل سفاح القربى» وضعت نفسي داخل الحلم، ولكنني اهتداء قول يونغ: «انبثقْ من الحلم» ، صورتُ في النهاية رغبة الحالمين في أن يجدوا سبيل الخروج إلى الحياة، إلى ضوء النهار. وكان الحلم هو النشوء، هو المكان الذي تولد فيه حياتنا. وكانت الروايات دائمة الوصف للذهاب إلى الحياة والعودة إلى الحلم بحثاً عن الذات عندما تضل سبيلها. وأعود إلى القول بأن الحلم هو بمعنى من المعاني المفتاح والمصدر والمكان الذي تولد فيه ذاتنا الأصيلة.

إن الشاعر، أو الروائي الذي يكتب كتابة شعرية هو من سّماه أنطونن أرتو «الرائي». إنه لا يجد إلى سبيل إغلاق الباب أمام ظهور الأشياء والتركيز على الحياة غير المرئية للفكر والانفعال. النفس. ولقد أغمض السرياليون أعينهم ومارسوا الكتابة الآلية. إنهم عميان أمام عالم اللهو من أجل أن

* الأطلنتس: جزيرة خرافية في المحيط الأطلسي، غربي جبل طارق، زعموا أنها غارت في أعماق المحيط.

يروا ما وراء الواقع وما فوقه. وقد استخدمت صورة قاع البحر لتقسية وجود الحياة الكامنة وراء الشعور. ومن المحتوم أنه تحت السطح تظهر صورة المحيطات السرية. وقد أشارت مارغريت يانغ في روايتها المحمية «مس ماكينتوش، ياعزيزتي» مراراً إلى غرق الشخصيات. وللأحلام القدرة على الإيحاء بالغوص البعيد، الغوص العميق البعيد عن مجال السطح الذي نحياه. وأنا لم أفكر البتة بأن ذلك الغرق حرفي. وإنما بأنه غوص في عالم ليلي تحت سيطرة الوعي.

إن بوسع الشاعر والرسّام والمخرج أن يأخذوا صورهم من شظايا الذكريات والأحلام، من أجزاء الأحلام، إلا أن شيئاً من إعادة البناء ومن الحياكة والتحويل يجب أن يأخذ مكانه. وفكرة الكاتدرائية المغمورة ألهمت ديبوسي أصواتاً مختلفة عن تلك التي سمعها من الكاتدرائيات الحقيقية في فرنسا. والحلم هو بحد ذاته ناقص، ونحن علينا أن نصطاده من الأعماق وأن نعيد بناء معناه. على أن كل تخيل حلم. وعندما سئل أينشتاين من أين جاءت أفكاره أجاب: «إنني ألعب بالصور.؟»

إن الشاعر لا يقول في القصيدة: إنك الآن تدخل عالم الحلم والخيال والدرامة الرمزية. فليس مفترضاً منه أن يعطيك مفتاحاً. فعندما تقرأ قصيدة تتوقع التحول. إلا أن الروائي مطلوب إليه في معظم الأحيان أن يعطي مفتاحاً. ولم يعط كافكا ولوترياموت والسرياليون مثل هذه الإشارات لأن محاجّتهم هي أن هذين المستويين غير منفصلين ، وأننا نعيش بالفعل في مركبات الشعور واللاشعور. وقد برهن فرويد هذا الأمر علمياً. والفنان كان يعرف ذلك طوال الزمن.

راق لي في بعض الأحيان أن أصف الجسور والممرات بين هذين العالمين. كان ذلك قبل أن أؤمن حقاً أنهما مندمجان، وبعيداً عن الخوف من أن تصبح الحدود غير واضحة، الخوف الذي أسهمت فيه مع العديدين، أردت أن أحافظ على الجغرافيا جلية كل الجلاء. وقد وصف بروست في العديد من المرات الأحوال الداخلية المتوسّطة والممرات بين النوم والحلم وحلم اليقظة. وفي «منزل سفاح القربى» كتبت: «إن هذا الأطلنتس لا يمكن أن يعود إلى الوجود إلا في الليل. بطريق الحلم.» إن هذا التعبير شعوري، كما يضع الرحّالة ملاحظة حول استكشافاته: هذه هي الطريق التي أتيت منها؛ ثم انعطفت إلى اليسار، وهلم جرا. والناس الذين مالوا إلى (ل.س.د) لأن هذه التجارب سجلت اللحظات الحيَّة اليقظة من الوعي قرروا «الدخول والخروج» من الأحلام

والرؤى والهلوسات. والشاعر يقوم بهذا العمل عندما يسعى إلى توحيد اللاشعور مع الشعور.

نحن نخشى على الكتّاب الذين لا يرسمون خرائط الطرقات لأن لدينا فكرة خاطئة هي أننا إذا سمحنا لأنفسنا أن نترك الواقع سمحنا لأنفسنا أن نترك سلامة العقل. إن هذا شبيه بالقول بأن كوستو عندما غاص في قاع البحر مع الأوكسجين ترك حياته على الأرض. والحاجة إلى المفاتيح وتعيين الحدود تنشأ من القلق. ونحن في العديد من الأحلام ندرك تماماً أننا حالمون. والتفاعل بين ما وراء الشعور والشعور طبيعي ما دام الشعور لا يقوم بدور الرقيب. والخوف من الانسلاخ عن الواقع بإطلاق العنان للخيال أو حلم اليقظة أو التأمل هو خوف عصابي . فكل مبدع وكل مخترع يغوص في عوالم مجهولة لم تُرسم خرائطها.

إن توحيد هذه العناصر هو الذي ينتهي إلى ثيمة سمفونية.وبعض الصور في «منزل سفاح القربى» مأخوذ من الأحلام، وبعضها الآخر من الواقع (عدد النوافذ في منزلي في لوفسينس)، إلا أنها استخدمت متحدة لوصف أحوال دقيقة من الوجود. وكنت أعرف منزلاً له نوافذ صغيرة بين الغرف، وبذلك أمكن للناس الذين يعيشون فيه أن يتصل كل منهم بالآخر، إلا أن هذا لم يحقق ثراء المعنى إلا عندما أصبح صورة لاتصال جان بإخوتها لا بالغرباء. وأنتم الذين تجعلون الصور المحسوسة تمثل معنى، تمثل درامة غير محسوسة. بعد ذلك استخدمت في «إغراء المينوطور» الصور العلمية للمسافة بين الكواكب والقمر والأرض لأمثّل بها المسافة بين الكائنات البشرية وكلٌّ يحاول الارتباط بالآخر وينبغي وصله.

وفي «منزل سفاح القربى» عالجت موضوع تبادل الشخصيات كما فعل برغمان بعد ذلك في فيلم «برسونا». فسابينا وكاتب القصيدة في خطر دائم من أن يتماثل كل منهما مع الآخر ويصبح شخص الآخر. وفي فيلم برغمان كانت الممثلة التي رفضت الحديث فجاة والممثلة التي كانت تسعى يائسة إلى تحطيم صمتها بأن تتحدث معها، وأن تعهد إليها بحياتها، كانت تبدو كل منهما كالاخرى، وأصبحتا ذاتين مختلطتين.

ولقد ربط الناس مبادئ التحليل النفسي بالعصاب والمرض. إلا أننا بدراسة مرض القلب أصبحنا ندرك وظيفة القلب الطبيعي. ومبادئ التحليل النفسي ومنهجه وتقنيته من الممكن أن تتكيف مع الرواية لا لمجرد وصف العصاب بل لوصف الشخصات غير العصابية أيضاً. إنه

قائم على افتراض أن حقيقة الشخصيات نسبية، متموجة، وأن مفهوم الوحدة أو التماسك أو النهاية مفهوم ميت. وكان من السهل عليّ أن أفهم هذا لأني قد كتبت اليوميات التي تتبعت فيها شخصية من الناس زمنا طويلاً ودونت تغيراتها وكل وجه مختلف في كل علاقة من علاقاتها. وعلمتني اليومية أنه ليس للروايات نهايات محكمة دقيقة، ولا حل دقيق، ولا تأليف دقيق. ذلك أن الشخصية في الحياة تتغير بالتجربة وتستمر في النمو والتفتح وتعديل نفسها. ليس ثمة نهائية غير الموت. وقد خلقت الرواية التقليدية نهايات مصطنعة وذرى زائفة. وهكذا بإدراكي لذلك بدأت الرواية غير المنتهية، الرواية التي تتألف فيها الذرى من الاكتشافات في الإدراك، وكل خطوة في الإدراك تصبح مرحلة في النمو كالغصينات المرقّدة في الأشجار.

كنت أحاول أن أسير مع الشخصيات مدة طويلة من الزمن، بقدر ما تمتد اليوميات؛ غير أنني بمعالجتي لما تحت الشعور، وصلت بشكل طبيعي إلى ذلك المفهوم النفسي بأن ما تحت الشعور غير زمني. فالماضي والحاضر والمستقبل في تفاعل دائم. ووصف الطفولة في نظام كرونولوجي مثير للضجر. ووصف اللحظة الدينامية التي تؤثر فيها الطفولة في الحاضر، سواء تدميرياً أم إبداعياً، هو ما وصفه لونس بأنه من اللحظات البارزة في الحياة. إنها لحظات الدرامة.

إنني أبدأ دائماً بشخصية حقيقية، بكائن من الناس أعرفه جيداً. وهذا يهبني الواقع الإنساني، والجذور الراسخة في الواقع. بعد ذلك أبدأ بملاحظة الشخص خلف الواجهة التي تدعي بأننا جميعاً نقدم للعالم (وللروائي) صورة محضّرة موجّهة. فالكائن الإنساني شخص ولكنه رمز أيضاً يمثل كائنات إنسانية أخرى. وبذل أقل الوقت للتفصيلات العادية حول المهنة والمنزل والملابس والسيارة والأبواب المفتوحة والمغلقة، أي لصناعة التنجيد الموجود في معظم الروايات هو للتأكيد على سمات محددة. إنه ليس تجريداً. إنه تركيز شديد على البنية التحتية السيكولوجية. ومن أجل مراقبة علامات أخرى غير ما لبسته سابينا أو ما قالته أو ما فعلته، وجدت تفصيلات إلهامية مختلفة: إيقاعها، وألوانها، وكلمات هواجسها، وخصوصياتها. مفاتيح أخرى. والافتراض بأنه ربما لم تكن غرفتها وملابسها وكلامها بالضرورة هامة قد كان عرضياً ولم يكن انتقائياً.

وكان نشوء «أبناء القطرس» كذلك قائماً على شخصية حقيقية، هي شاب في السابعة عشرة من عمره أصبح بالنسبة إليّ يمثل خوف المراهق. كان عاجزاً عن التعبير عن ذاته. فاستخدمت لغة

الباليه غير الكلامية لأتمكن من نقل جبنه وخروجه المفاجئ ومراوغاته ودورانه على قدم واحدة. وقدمت الباليه صورة لجبن المراهق ، وخطوه الخفيف، واختفاءاته . كانت لبول مخاوف هائلة من الحياة والحب والفن وكل شي. جعلته متذبذباً متحيراً يتساوى عنده الضدان. وانطلاقاً من الباليه تابعت الصور التي بدا أنها تعبر عن المراهقة، أو على الأقل عن مراهقة بول. وأوحت إليّ إشراقة الشباب مع الوميض الفوسفوري الذي يراه المرء في الأطفال والشبان بالقطرس. كنت قد قرأت عن القطرس في صحيفة علمية. كان البحارة يترددون في قتله ولا يقتلونه إلاّ عندما يكونون جياعاً كل الجوع . والقطرس يلحق السفن. ولعل الخرافة حول خاصيته الميتافيزيقية قد نشأت من أن البحارة بعد قتله كا نوا يرون أحشاءه ذات الوميض الفوسفوري. كان وسيلة لوصف أشد حالة محيّرة في الذهن. وكنت ألاحظ أن الأولاد كانوا يفقدون هذا الإشراق. أما عند بول فقد كان الإشراق أخاذاً. كان فيه وهج وميل إلى الطيران باتجاه الحياة والانفعال والأحلام.

وثمة استلهام آخر من العلم استقيته من معلومات عن الطيور: «تعيش الطيور حياة كثيفة كثافة ألوانها المتألقة وأغاريدها الحيوية. وأحواض الهواء المحفوظ في الطبيعة تزود حياة الطير الكثيفة بالوقود وتضيفها في الوقت نفسه إلى مرحه في الطيران.» لقد استخدمت هذا الوصف في ثيمة الطيران .

والصور العلمية من الممكن أن تنطلق من الاستعارات والأحلام. وجانب من ثراء الروائي يـأتي من مقدار استيعابه وملاحظاته وما يدونه من كل المصادر. وإن كلمة جديدة، أو نبأ من الأنباء ـ إن كل ذلك غذاء لي. أي شيء أراه أو أسمعه. وبوسع العلم أن يثري رمزيتنا ولكن ذلك يتطلب معرفة تقنية وهي ما يتعذر على الإنسان العادي بلوغه. والعلم مليء بالصور المادية التي يمكن أن تستخدم في تمثيل الحقيقة السيكولوجية المجردة. ومن ذلك أن المخرج السينمائي عندما يتحدث عن تركيب الصور يفهمه كل إنسان. فيلم يُعرض فوق الآخر. عرض مزدوج. وعندما أتحدث عن حدوث هذا في لاشعورنا باستمرار يبدو حديثي مجرداً وغامضاً (وببساطة نحن قد نهوى وجهاً لا لشيء إلا لشبهه بوجه كنّا قد أحببناه يوماً). إنني أميل إلى الصور المستمدة من العلم لأنها ملموسة.وقد تحدثت كثيراً عن رياضيات الانفعال. فمثلاً، إن تشظي الشخصية (الذي

هو موجود دائماً ولكننا أصبحنا ندركه إدراكاً أكبر في الثقافة التحليلية) قد يكون مشابهاً لانقسام الطاقة. وتشظي بروست قد يكون مشابهاً للمجهر، فنتيجة الاختبار الشديد لعمل من الأعمال يسبب هذا التكبير للحوادث .

وكان ثمة سوء فهم للتأكيد على الخاصية الحلمية في الروايات. فما قصدتُه من هذا التأكيد هو العلاقة المتبادلة بين الحلم والحياة، بين الحلم والعمل .

ولقد فهمت دينا متزجر هذا فهماً أفضل من إدموند ولسون. وفي كتابتها عن «الملصقات» قالت(16):

(هناك من يعتقد أن أعمال أناييس نن شبيهة بالأحلام، وأن موضوعاتها وصورها من الحياة الحلمية. هؤلاء ظلوا يكررون أنفسهم إلى أن خلقوا أسطورة . إنهم يقولون هذا لأنهم يخافون لغتها. هي عندهم شهوانية وتروي حقائق عديدة. وهم كشخصيات كتبها يودون أن يجتمعوا ببعضهم «كل ما في الدار من أقمشة بيضاء قد تلطخت بعلائم الحب والأحلام والكوابيس والدموع والقُبل والمنازعات، أي الغشاوات التي تنشأ من ملامسات الأجساد وضباب الأنفاس والدموع الجافة. وتأخذ تلك الأقمشة إلى الغسّالة الكهربائية ..» إنهم يغسلون أعمالها بالإدعاء، بالأحلام. ولكن إذا لم تكن قصصها حقيقة فلا شيء حقيقي إذن. في واقعها معناها وقوتُها. فعلى الرغم من أن «الملصقات» رواية عن الناس ذوي الأحلام فإن الناس فيها مرتبطون بالعالم من خلال آلاف الروابط الحسية وأحلامهم يتجلى فيها عدد وافر من الأعمال والإيماءات. إن «الملصقات» قائمة على ملاحظة أن ثمة علاقة رمزية بين داخل الشخص وإيماءاته. وما يكمن في الشخصيات من أفكار خفية وأحلام يتناثر من أصابعها وينكشف. والحيوات الخفية ممسرحة. والحدود بين النفس الخارجية والنفس الداخلية منسوفة.)

كنت دائماً أبتغي أن أكتب كتاباً حراً، كتاباً بتلك الخفة وذلك الظرف اللذين في رسوم بول كلي وجون ميرو وملصقات جان فاردا.

وكانت تصاميم الروايات الثقيلة المقصودة تصيبني بالغم على الدوام. وقد حاولت معظم الروايات أن تشتمل على كل شيء، كالمخازن التجارية المزدحمة.

2/1 8 لفليني

ظللت سنين أجمع صوراً وصفية للشخصيات . ولاحظت أنها في الحياة (في اليوميات) تتحرك بطريقة أشدّ تشظياً مما تتحرك الشخصيات في الروايات. ولم يتحرك في خلدي كتاب يعالج حركة الشخصيات حتى شاهدت فيلم فليني(1/2 8). قصة هذا الفيلم هي قصة مخرج يحيط به المنتجون والكتّاب والممثلون وكلٌ منهم باحث عن دور له. ينتظره الأصدقاء والزملاء والزوجة والخليلات لعمل فيلم ذي عقدة وبداية ووسط ونهاية ودورٍ لكل منهم.

المخرج يختبئ خلف نظارتيه القاتمتين، وهو مشغول ويتملص من أسئلتهم وتوقعاتهم التقليدية. والفيلم لاينقلنا إلى مايجري حوله وحسب بل كذلك إلى ما يجري في ذهنه وفي حياته الخاصة. إن له أموراً تتعلق بالحب، ومصاعب مع زوجته، والممثلون يهاجمونه بقصص حياتهم في محاولة لجعل أنفسهم جذابين عنده. وثمة حفلات وتمارين. أما القصة الحقيقية، أما الهزل الحقيقي والدرامة الحقيقية فيكمنان في هذا الوضع، وهو نفاد صبر المنتج، وسلوك الممثلين التواقين إلى عرض مواهبهم، وقول الكاتب المأجور: «ولكن ليس لديك حبكة.»

يلفظ المخرج مخطوطاتهم. يدع الأشياء تحدث. يحب ، يحلم، يتذكر طفولته، تغدو له مشاغل الحب ونزواته. وتغدو لديه مشاهد مع زوجته. نرى العلاقات المتنوعة وثراء ذكرياته وأفكاره التي لا تتلاءم مع الفيلم المفترض أن يخرجه. ولكننا نراها مصادفة على نحو عارض عفوي؛ نرى الحياة العفوية تنفتح بدلاً من الحبكة ـ الكليشه). وتأتي الثيمة المتألقة وتكمل القصة ، لا قصة الفيلم بلا قصة حياة المخرج. وتخلق الفوضى والعلاقة الظاهرية التناقض ملهاة رفيعة، وعلى المستوى العميق تبصّراً لا تعطينا إياه الحبكة التقليدية. وقبل أن تكشف عينا المخرج قصة اللاشعورية المحجوبة عن أعين الآخرين، كنا نظن أنه غير مبدع.

وقد قال فليني نفسه (17) :

(تعودت عندما كنت طفلاً في ريميني أن اذهب إلى السينما قَدرَ ما أمكنني. وكان أبطالي هم توم ميكس وجورج أوبريان ووالاس بيري وسواهم. وما كان يفتنني هو أنني كنت أعتقد أن هؤلاء الممثلين كانوا يصنعون الأفلام بأنفسهم، فيتعاونون ويقررون كيف يصنعون الفيلم، معتمدين

على ما يشعرون بالرغبة في القيام به. بعد ذلك اكتشفت أن هناك مخرجاً، إلا أنني لم أستطع أن أتغلب على الرغبة في صنع الأفلام بالطريقة التي كنت أظن توم مكس يقوم بها: دون المعرفة في البداية كيف سيظهرون تماماً وبتحقيق الفكاهة التي أستطيعها في غضون ذلك. النص هنا إفشاء غير مقصود. إنه أشبه بوضع كل أوراقك على المنضدة في بداية اللعب. إنها لا تحول دون الغش وحسب في مثل هذه اللعبة، ولكنها لن تكون لعبة أبداً! وإخراج الفيلم هو بمعنى من المعاني لعبة عندي، ولكنه لعبة بالغة الجدية، لعبة أتعرض فيها لكل المخاطر.)

عندما يترك الفيلم فيك انطباعاً قوياً كهذا، فمعنى ذلك أن له رنيناً داخلياً وأن جانباً من ذهنك يدخل ثيمة الفيلم. وأنا كنت متحمسة للعبة الشخصيات التخيلية الحرة، بارتجالاتها الهزلية الطارئة الرفيعة وحريتها. وكانت الشخصيات تظهر في بعض الأحيان دقيقة وتقول قولها، ثم لا تنسى بعد ذلك أبداً. وكانت الرسالة هي: دع الأشياء تحدث، واعتمد على الفرصة والعفوية والارتجال، تجد في النهاية أن النموذج والمعنى قد اتحدا. والإنسان الذي لم يكن لديه مايقوله (بالمعنى التقليدي)، الذي لم يستطع أن يخلق الانسجام بين الممثلين والحبكة، قد أعطانا، لا شعورياً، قصة نادرة عن حياته وعن نفسه بما هو مخرج .

إن عملية الإبداع هي هذا الهروب الجرئ من النماذج التقليدية، لا لأنها تقليدية بل لأنها ميتة، مستنفدة.

وفي كتابة «الملصقات» سمحت لنفسي أن أحيا خلال المزاج، وأن أرى ما سينشأ. كان المزاج مقبولاً لأنه يقوم بالاختيار، والمزاج سيقدم شظايا الوحدة، والمزاج سيكون الحافز. وهكذا هذا الكتاب الذي يجب أن يكون رواية أو كتاباً آخر من القصص القصيرة، قد أصبح شيئاً آخر هو «الملصقة».

إن مزاج الكاتب كشخصية الإنسان. إنه يجر إليه ما ينتمي إليه. وما كاد مزاجي يقف حتى أخذت القطع في السقوط في مكانها.

ومن الحق أن اللاشعور هو الذي يختار على الدوام الصور التي تجعل رؤيته للعالم خارجية ملموسة. فعشه بحرية يجئك بكل ما تحتاج إليه من الصور.

بدأتِ «الملصقات» بصورة كانت تلازمني. أخبرتني الصديقة رينات عن رحلتها إلى فيينا حيث ولدت، وعن علاقاتها الطفولية بالتماثيل. روت لي قصصاً عن طفولتها وعلاقتها بأبيها وحبها الأول.

بدأتُ الرواية هكذا:

(كانت فيينا مدينة التماثيل. إنها كثيرة فيها كثرة الناس الذين كانوا يسيرون في الشوارع. كانت تنتصب على قمة الأبراج المرتفعة، وتتمدد على الأضرحة الحجرية، وتجلس على صهوات الجياد، وكانت تركع وتصلي وتقاتل الحيوانات وتخوض الحروب وترقص وتحتسي الخمرة وتقرأ الكتب المصنوعة من الحجر. وكانت تتزين بالطُّنُف كالتماثيل في مقدمة السفن القديمة. وكانت تنتصب في قلب الينابيع المتلألئة المياه كأنها قد ولدت لتوّها. وكانت تقف تحت الأشجار في الحدائق العامة صيفاً وشتاء. أرتدى بعضها ثياب عهود أخرى، وتجرد بعضها الآخر من الثياب تماماً. إن الرجال والنساء والأطفال والملوك والأقزام والكراغلة* وأحاديي القرون** والأسود والفلاحين والأبطال والحكماء والأنبياء والملائكة والقديسيين والجنود قد حفظوا لفيينا رؤية الأبدية.

استطاعت رينات وهي طفلة أن تراها من نافذة غرفة نومها . وفي الليل عندما رفرفت الستائر القطنية البيضاء وأصبحت كملابس العرس المنتفخة، سمعتها تهمس كالذين حجرتهم رُقيةٌ في النهار ولم يعيشوا إلا في الليل. وعلّمها صمتهم أن تقرأ شفاههم المتجمدة كما يقرأ المرء رسالة الصم البكم. وفي الأيام ا لممطرة ذرفت تجاويف عيونهم الحجرية الدموع ممزوجة بالسُّخام.

ولم تدع رينات أي إنسان يروي لها تاريخ التماثيل، أو أن يعين هوياتها. فهذا العمل سيضعها في الماضي. وكانت مقتنعة أن الناس لم يموتوا، وإنما أصبحوا تماثيل. والتماثيل كانت أناساً تحت السحر. وإذا تأرقت رينات كثيراً فإنها ستخبرها من هي وكيف تعيش الآن.)

لو سئلت آنئذ إلام كنت أريد أن أصل بوصف التماثيل لما تمكنت أن أجيب. كنت مسحورة

* الكراغلة: ج كرغل: ميزاب ناتئ من جانب السطح على صورة إنسان أو حيوان.

** أحادي القرن: حيوان خرافي له جسم فرس وذيل أسد وقرن وحيد في وسط الجبهة .

بصورة هذه التماثيل العديدة والطفلة رينات التي تبتكر قصصاً عنها وتتحاور معها. وقد تكون هذه الصورة تعبيراً عن شعور طالما راودني بأن الناس يظهرون لنا كتمثال أحاديّ البعد إلى أن نمضي عميقاً في تاريخ حياتهم. إن الناس أشبه بالتماثيل البكماء تحت رقيةِ الظهور والسكونية، إلى أن نسمح لهم أن يهمسوا بأسرارهم. وهذا لا يحدث إلا في الليل. هذا عندما نكون قادرين أن نحلم ونتخيل ونستكشف اللاشعور. نحن نرى النفس الخارجية . ولأن «الملصقات» قد استمدت صورها من الرسم والنحت، راقت لي الفكرة بأن النحت والرسم يمكن أن تنفخ فيهما الحياة وأن يتكلما ويعترفا في ضوء النهار ثم يعودا إلى شكليهما السابقين. إنهما لا يتكلمان إلا مع الفنان. وهذا يعني لي مسرَحَة علاقتنا بالفن، فأحدهما يغذي الآخر، وثمة علاقة متبادلة بين الكائنات الإنسانية وتصور الفنان لها. ففي ضوء النهار (الوعي) نمسك بها في موقف واحد، في شكل واحد. وفي الليل نكتشف حيواتها.

لقد جعلت رينات محور «الملصقات» لأنه شخصيتها حركية منفتحة. إنها تسلط كل انتباهها على الناس الذين يدخلون حياتها. هي الباب الدوار والمائدة الدوارة الباحثة عن معنى الأشياء الجامدة والحية على السواء. كذلك هي التي ترتبط بكل الناس. إنها تركز عليهم عندما يكونون هناك. وعندما يغيبون من جديد نكون قد فهمنا عنهم ما قد يساوي ما يفهمه الآخرون.

إنهم يفتنهم حضورها . فهي قد تنقلهم إلى الحياة (التماثيل تصبح أناساً). ورينات، بما أنها رسّامة، تضرب مثلاً على الطريقة التي يمكن فيها للعالم الذي نحمله في داخلنا أن نسقطه في الفن والتحدث من خلال الفن. والتماثيل بنظرة تتحدث عن تاريخها. وإحساس رينات بالاتصال والعلاقة يمتد إلى الحيوانات. «الملصقات» ص 39:

(عندما كانت طفلة كانت تشعر أنها ولدت في العالم لإنقاذ كل الحيوانات. كان مهتمة بحيوانات الرقّ والعبودية، بحمار الطاحون في مصر، بالماشية التي تنقل في القاطرات، بالدجاجات المربوطة ببعضها من سوقها، بالأرانب المصوّبة في الغابة، بالكلاب ذوات الأرسن،بالهريرات الجائعة على الأرصفة. وقامت بعدة محاولات لإنقاذها... لم تبلغ اليأس من مهمتها إلا عندما بلغت الرابعة عشرة من عمرها.ولقد امتدت الوحشية كثيراً... ولذلك ترسم صداقة النساء والحيوانات.)

وأعدتها قراءة شفاه التماثيل لفهم الشاب العاجز عن التعبير. وجعلها حب الحيوانات رسّامة للحيوانات ولروسو كذلك. وما جاء الفن إلا ليكون منقذاً كما جاءت الكيمياء لإثراء الحياة.

في رواياتي الأخرى درست العلاقات المتبادلة بين كل الأنواع. وفي «الملصقات» ركّزت على الحالمين الذين كان لهم قلب قوي للخيال والذين يحافظون على حيويتهم في الخيال ولا يتحطمون (إن الفكرة الشائعة هي أن كل الحالمين سائرون إلى التحطم). كان لهؤلاء الحالمين القدرة على جعل أحلامهم واقعية. وأظهرت كذلك قدرة هذه الأخيلة على توليد ما سماه جيرار ده نرفال «الحياة الثانية». وهذه الاحلام بقوتها أبقتهم عائمين. وأبقتهم في بعض الأحيان متواصلين. وأحياناً، كما هو في حال نينا، فإن الخيال الجامح كان من التعقيد إلى حد أنه عزلها عن الآخرين من البشر. إنها تحلم وحيدة. ولكن رينات، التي استطاعت أن تقرأ شفاه التماثيل، تستطيع أن تفسّر حلمها وأن تبلغه. وما تقوله نينا يمكن أن يفسّر كما يفسّر المرء قصيدة :

(«اسمي نينا جيتا ده لابريمافيرا. ولكن هذه هي أسمائي الشتوية. فأنا أتغير مع الفصول. وعندما يحل الربيع لا أريد أن أكون بريمافيرا. إنني أترك ذلك لأوانه. وأنا أكتب لـ «ما نفرد» ، ولكنه لن يأتي «من هو مانفرد؟» مان ـ فرد هو الإنسان الذي أسعى إلى حبه. قد يكون لم يولد بعد. وكثيراً ما أحببت رجالاً لم يولدوا بعد.»

تذهب نينا لحضور مسرحية وتأخذ معها حقيبة أوراق بنية.

«خلال المسرحية كان مشهد حول مائدة الغداء حيث جلس الممثلون يتحدثون ويأكلون. وفي هذه اللحظة فتحت نينا حقيبتها وتناولت «صندويشة» ومخللاً وبدأت الأكل منسجمة مع الممثلين. وهمست لرينات: «إن الجمهور يجب ألا يكتفوا بمراقبة الممثلين وهم يأكلون. إنهم يجب أن يأكلوا معهم. ولسوف يقل شعورهم بالعزلة»).

تفسير الأفعال الرمزية

إن الناس الذين لا يترجمون أفعالهم الرمزية للآخرين، الذين يحيون اللاشعور كما يحياهم اللاشعور، هم في الشكل الرمزي عاجزون عن نقل معناهم إلا إذا عرفوا لغة الرمزية. والشاعر،

والفنان، والكاتب مثل رينات) الذي يفهم ما تعنيه نينا (نحن يجب أن نتماثل مع الممثلين، يجب أن نكون معهم، يجب أن نُظهر بطريقة ما أننا جزء من المسرحية والممثلين) سيكون في طوقه أن يفسر لغة الأحلام، كما الأفعال الرمزية، نفسر القصائد أو مسرحيات يونسكو وبيكيت. ومن العادة أن أخيلة كأخلية ولتر ميتي لا تظهر إلى الخارج. وإذا ظهرت فإننا ندعوها جنوناً لا لشيء إلا لأن الذهن العقلي لم يوجهها ولم يترجمها. ورينات قادرة على ترجمة أفعالها الرمزية. وهي تستطيع أن تعقلها. وتستطيع أن تستخدمها للرسم. ونحن سيكون في مقدورنا أن نوسّع لاشعورنا لو تعلّمنا هذه اللغة التي تعلّم علماء النفس أن يفسّروها. فلكل إنسان خيال تبوح به أحلامه التي لا يثق بها دائماً. وفي «الملصقات» صورتُ الفتاة الزنجية التي تحلم أن تحيا حياة جوزفين بيكر وتتزوج الكونت الفرنسي ، رئيس الطهاة الفرنسي الذي يشعر بالوحدة لأن الناس لا يعرفون كيف يتحدثون شعرياً عن أعماله الفنية، عن النفيخة وحلويات الكريب سوزيت، ووصفت الكونت لوندرومات وهو يدير آلة الغسل بينما يتذكر قصر أبويه المغبر، متزوجاً ملكة زائفة، ملكة جعة الراين الذهبية. إنها قصة تتعلق بامرأة تسعى إلى الزواج برجل يشبه ت.إ.لورنس.

وهذه الأخيلة مشتركة ولكنها ظلت عموماً في حالة سرية. والرسامة فاردا تبدع عالمها الأسطوري بمقصه وقماشه. ولا تستطيع إلا ابنته أن تشاركها فرحها وفكرها بمعونة المخدرات.

تعبر «الملصقات» عن حقيقة مفادها أن لكل شخص عالماً غنياً نحن عاجزون عن مشاركته إياه لأننا لا نجشم أنفسنا عناء استكشافه. والكاتب الذي سيكون دليلنا يخفق عندما لاينظر إلى أي شخص إلا من الخارج كأنه تمثال .

وبوضعي كل هؤلاء الأشخاص مع بعضهم كان لكل منهم تأثير كيميائي في الآخر. في البداية لم أكن أعرف ما سأفعل بهم، شأن فليني حين لم يعرف ماذا يفعل بممثليه. كان كل ما لديّ سلسلة من الحالمين، كل في قبوه، وفي كل قبو جوهرة. ولعبت بعلاقاتهم ببعضهم، كما يلعب المرء بالمشكال. ورويت القصة كما رووها. ولم أقدم ترجمة. تركتهم يظهرون ويختفون . ونمت الثيمة بالازدياد. ووضعت الشظايا المنفصلة كما يضع فاردا مواد ملصقته.

ووصفت روائية هي جوديث ساندز التي انسحبت من حياة الناس لأنها كانت تكتب عن

أناس لم يوعدوا. وعندما يأتي لرؤيتها شخص يصر أنه أحد «شخصياتها» تفتح الباب (ص 114 - 115) :

(عزيزتي جوديث ساندز، انا أعلم أنك لا تريدين الغرباء ولكن... ولكنني لست غريباً لأنك بمعنى من المعاني قد أنجبتني. إنني أشعر أنك وضعت ذات مرة رجلاً كان أنا قبل أن أعرف من أنا، ولأنني استطعت أن أتبينه أصبحت قادراً أن أكون نفسي. سوف تميزينني عندما تريني. تذكري هذا، إنه لجميل أن يقابل الكاتب تجسيد شخصية ابتكرها.إنه يؤكد حدسه ونبوءته ويمنحه الدليل الحقيقي عليهما.)

إن الشخصيات المنفصلة والشظايا المنفصلة والأخيلة المنفصلة التي كانت في البداية تجتمع على غير هدى، بدأت تشكل نموذجاً. وفي نهاية الكتاب تراقب كل الشخصيات الآلة التي تدمّر نفسها. وقد يكون الفنان تنغيولي تعبيراً عن الرغبة في أن الآلات يجب أن تنتحر، إلا أن فسّرت مشهد الحشد الذي يراقب بمهابة كومة الخردوات المستعملة وهي تنتحر بأنه أهجيّة الفنان وأنه في مسرحة التدمير أشد إثارة من مسرحة الخلق. وكان مناخ اليوم سلبياً.

«ظننت أن الحالمين هم وحدهم الذين يدمرون أنفسهم.»

إن بوسع الحالمين أن يبدعوا.

كُتِبَ كتاب «الملصقات».

وفي كلمات دينا متزجر (18) :

(ينتهي الكتاب بالتعارض بين الفنانين. أحدهما تنغيولي، مبدع الآلة التي تدمر نفسها ـ الآلة التي تنتحر. إنه فنان القرن العشرين الذي أصبح مشغولاً بالموت والتدمير، بأوعية النفايات وبالخردوات المستعملة التي أخذ يناقض نفسه بتخليدها في الفن. يضع الآلة في المتحف ويبدأ تدميرها. ويبدو الانتحار لحظة على وشك الإخفاق. إنه يرفسها لتنتحر. وهذا العمل تراقبه جوديث ساندز. فتنتزعها الآلة من عزلتها المفروضة عليها. والخراب يلد إبداعها. إنها مرغمة على أن تسمح لإبداعها أن يدخل العالم من جديد. وتقرأ من مخطوطتها: «كانت فينا مدينة التماثيل.»

وفي الفن تنعكس نزاعاتنا وقدرة خيالنا على التأثر بالواقع.)

وقد يكون السبب في نشوء كتاب ما عقدة من العناصر. وفي حال «سلالم النار» كان الافتتان ببعض الشخصيات التي صورتها بأمانة في «اليوميات». ولكن تلك التي أردت أن أضعها في تجارب مختلفة، وأوضاع مختلفة، وأن أنسج منها مركبات، وأن أوسّعها أو أطيلها أو أحولها لأجعل منها شكلاً آخر. وقد وجدت الاعتماد الكلي على الحياة مقيداً في بعض الأحيان. ففي الحياة لم أر النمو الكامل لقدر الشخصية وفي الرواية بوسعي أن أستخدم الخيال. وعندما بدأت «سلالم النار» شعرت أنني مستعدة لعمل طويل ذي علاقات متبادلة نامية بين الشخصيات ومدينتي باريس ونيويورك. وبملازمتي عادة الكتابة عن اللحظات السامقة، عما همني، وممارستي نوعاً من الانطباعية، اصطدمت ببعض المصاعب التي أشار إليها النقاد. قمت بما يسمى اليوم في عالم السينما «القطع الواثب». كنت ضيقة الصدر بالانتقالات والتفسير. وكان دفاعي دائماً أنه قد كانت عند بروست مثل هذه الانتقالات غير المفسّرة. في المجلد الأول يصل البطل إلى نتيجة هي أنه لم يحب أوديت، وأنها لم تكن «نموذجية»، وفي المجلد الثاني بعد بضع سنوات يتزوجها. هذا الدفاع لم يؤثر في النقاد ولا الناشرين. كانوا يتوقعون الكرونولوجيا الكاملة للرواية ومخططها. ولم يدركوا أن ما كنت أبحث عنه هو العيش الشبيه بالحياة وأنني لأحافظ على هذه الحيوية حافظت على شكل الحياة المتقلب المقطوع والذي هو بعض الأحيان ناقص. وكانت اللحظات السامقة، أي بتعبير لورنس لحظات الأزمة في العلاقات الإنسانية، أشدَّ أهمية. وبقية اللحظات من الممكن أن تستنتج بسهولة. كنت أعمل بطريقة تشابه الخشبة الخفيفة في المسرح الحديث.

لم أكن أعرف في الماضي أن الرواية ستكون مستمرة، وأن عادة متابعة الشخصيات سنوات في اليوميات ستؤثر في رواياتي، وأنني سأرغب في تنميتها خلال فترات طويلة وحوادث عديدة. كان كل ما عرفته هو أنني بدأت بالشخصيات الحقيقية وأنها تغيرت وحوَّها الخيال بطريقته.

كان عنوان القسم الأول من «سلالم النار» «هذا الجوع» وهو عنوان واضح كل الوضوح. وكان القسم الثاني يسمى «الخبز والرقاقة» ويدل على التلبية الفيزيقية والميتافيزيقية للجوع. وكنت أهتم عبر الزمن بتوضيح ما يمنع الناس من العيش والحب والانغمار في التجربة. وبالتدريج انجذبت

إلى ما يقع خلف المشهد. كتبت حول موضوعات، ومنها الموضوع الموسيقي، ونقلتها إلى أقصى ما أستطيع حتى عبّرت تعبيراً كاملاً عنها. وارتجلت.واعتمدت على لاشعوري. وجاء التصميم من التداعي الحر، والسلسلة السيكولوجية تشكل نفسها بطريقة يعجز الفكر عن بنائها أو الوصول إليها. وبعكسي الإيمان في العمل برهنت أن الحضور والعمل ليسا بالضرورة حقيقيين. ولقد مسرَحَتِ الحفلةُ هذا المفهوم. كان فيها كل شخص، ولكن هذا كان واقعية لا واقعاً. ذلك أنهم كانوا غائبين بمشاغلهم وهواجسهم وافتقار كل منهم إلى المودة مع الآخر.

من «سلالم النار» (ص146) :

(صحارى الشك. ولم بتعد الدور بيوتاً، فقد تدلت كالمتحركات المتحولة مع النسيم المتبدل على حين أحب كل منهم الآخر كالمتزلجين على الجليد في أعلى طبقات نفوسهم الملفقة، وأعماهم غبار الذكريات القادمة من أسفل النزل، داخل دور مخاوفهم التي لا نوافذ لها. في كل استوديو إنسان مكسوٌّ بشعارات خوفه الأسطوري من التعرض للانفتاح غير الحصين، لا ينشر جماله بل دفاعه، ويخطط للتعرية، في مكان من الليل ـ وجسمُه الخالي من نافذة القلب أو قلبُهُ ذو الباب أغلق أمام جسده. وهكذا يحافظ المرء على حجيرة يلوذ بها، على قبو غير منتهك.)

وينتهي القسم بهذه العبارة: «.........حلم الحفلة التي لم تستطع أن تحضرها البتة.»

دراسة للتشوشات. ما يسمى اليوم اللاحفلة أو عدم الحفلة. معرفة أن فقدان الاتصال كان ، في هذه الحالة، أعظم واقعية من افتراض أن الحفلة جمعت كل امرئ مع الآخر.

إن رسم الحفلة التي عرضتها لتوي قد أوحى به مسرح مارتا غراهام.

ونشوء رواية من الروايات هو في بعض الأحيان من وحي الصور في اليوميات التي تبدأ على نحو تصاعدي بتقديم درامة أو نزاع.

وكانت دراسة شخصيتين حقيقيتين في اليوميات تبدأ بإظهار النزاع على أنه قائم بين التدمير والإبداع، وبين الإيجابية والسلبية. وعندما أبدأ برؤية الدرامة الحقيقية، الدرامة السيكولوجية، أبدأ بجعلها روائية. إنني أستخدم بعض العناصر الحقيقية، وتخيلُ وتنبؤ ما يمكن أن تصبح عليه هذه الشخصيات يؤدي في النهاية إلى تتمة الرواية.

(من الطبيعي أن اليوميات التي تحتل مئات من الصفحات لتغطي بضع سنين فقط لا تبلغ مثل هذا التطور أو الذروة.) وفي الرواية نجد التلوين العميق في الوصف، والتحليق الغنائي، والترميز الذي يسمح للمرء أن يذهب معه أبعد مما يذهب مع الصورة الشخصية.

وفي رواية «القلب ذو الحجرات الأربع» استخدمت الزورق المنزلي الذي كنت قد تعودت عليه. ومن موضوعات التحليل النفسي التي كانت تروق لي على الدوام: هو أن المفهوم الذي نشترك به في تجاربنا التدميرية، أننا بأمزجتنا ودوافعنا اللاشعورية غالباً ما نتحالف مع مُعذبينا، مع سجّانينا (بالحديث الرمزي) ، مع طغاتنا. والتصور بأن رانغو استطاع أن يكون على أتم وفاق (لا شعورياً) مع الشكل الخاص باستبداد زوجته (وسواس المرض) لم يتم في اليوميات، ولكنني تصورته أول مرة بوصفه تصوراً جديداً يمكن بالتأكيد أن ينطبق عليهما في الأسلوب الروائي. والواقع السيكولوجي هو أننا عندما نشعر بعدم المساواة أو بعدم الرغبة في مواجهة التجربة التي تتحدانا، نلجأ إلى ما يريده الآخر منا. ورانغو العاجز عن مواجهة النظام الذي تتطلبه العهود السياسية، اعتذر بمرض زوجته. وهكذا كان ، لا شعورياً، منسجماً مع أهدافها في المحافظة عليه من خلال التبعية والحاجة. ودرستُ كذلك التناقض السيكولوجي الدقيق القائم على أن الشخص غير العقلاني كثيراً ما يفرض قوة على الآخر أكثر مما يفرضه العقلاني؛ لأن الذهن غير العقلي لا يمكن ان يصفو أو يتأثر أو ينهزم عندما يكون منطلقاً من حاجة من حاجاتنا غير العقلية التي لا نريد أن نواجهها. إن له ما يمكن أن نصفه بأنه تأثير دون الوعي. وقد كان أشبه بمرض غير مكتشف يؤثر في شخصين.

كان لزورا سلطان أكبر في «القلب ذو الحجرات الأربع»، لأن بواعثها كانت بواعث رانغو نفسها. إنها تحمي رانغو من مواجهة أخطائه، على حين أن دجونا تحرضه على اختبار قوته. وعلى الصعيد السياسي عرف (لا شعورياً) أنه لا يستطيع أن يحقق شيئاً. وكثيراً ما كنت أرى أزواجاً يسيطر فيها الشخص الانفعالي على الشخص المنطقي أو العقلي لأن الشخص المنطقي لا يفهم السلوك غير العقلي ولذلك لا يستطيع ان يتنازع معه. كانت زورا رمزاً لسيطرة القوة السلبية. وثمة مشهد حلم اليقظة الرمزي في آخر الكتاب. تتوقع دجونا غرق الزورق المنزلي لأنه لم يكن

في الأفق أي تحرر من استبداد زورا. وتود دجونا أن تستمر في الغرق معها، أن تستمر في الدمار الأعمى اللامعقول (حيث عاشا لا شعورهما كان عقم وظلام). وتقرر دجونا عدم الغرق (الغرق في اللاشعور المظلم). وفجأة تفهم اللعبة. لقد أنقذها الإدراك.

أردت كذلك أن أمسرح سير التاريخ ووقائع العالم التي يمكن أن تدمّر العلاقات التي لم تزدهر ازدهاراً شاملاً قوياً. وفي هذه الحال فإن التاريخ مدمر للعلاقة الشخصية لأنه يكشف ضعف رانغو، وأنانية زورا، ورومنتيكية دجونا الطوباوية غير الواقعية. مسرحتُ حالة الرجل الذي يخفق في عالمه الشخصي ويتحول إلى عالم غير شخص فيواجهه ضعفه بشكل أشد. إنها دراسة للثوري الرومنتيكي.

ليس النشوء مفرداً ولا بسيطاً. إنه مجموعة عناصر. وكان نشوء «استطلاع في منزل الحب» أشدَّ تعقيداً. وكانت تفسيرات «دون جوان» تبدو لي مفرطة في البساطة على الدوام حتى قرأت كتاب الدكتور أوتو رانك «دون جوان». وكنت أشعر دائماً بأن ثمة بواعث معقدة خلف الضجر الجسدي. وقصة من الحياة الواقعية جعلت الحبكة ملموسة. كانت قصة صديقة اعتقدت أن أباها كان يستخدم رجال التحري ليراقب حياتها في نيويورك بين الفنانين. وعندما أصيب أبوها بمرض خطير ودنا من الموت أخذت تستجوبه. كان بريئاً كل البراءة. ثم أدركت أنها تتخيل ذلك باستمرار، وأنها كلما نظر إليها إنسان في الحافلة النفقية أو الحانة أو المطعم تخيلت انه من رجال التحري. لماذا؟ إن القصة البوليسية للدرامة السيكولوجية قد بدأت بالسؤال لماذا.

وكنت قد فكرت كذلك في النفس المقسّمة وهل من الممكن أن يظل كل جزء من النفس حياً على حدة. لقد انتهت قصة تُدعى «بلغرينا» من «سبع حكايات غوطية» لإسحاق داينسن بمأساة. وشعرتُ أنه قد تكون ثمة نهاية أخرى. فكما هو الحال في كل النفوس المقسّمة تعيش سابينا علاقات هي جانب منها متخيلة. وقد جعلها وهمها وحياتها الكلية بالإضافة إلى شعورها بالتشتت والتشظي، جعلها ذاك تبحث عن إنسان يستطيع أن يتابع السير الضال لأفعالها، وأن يؤلف نفسها، حتى ولو كان هذا يعني العمل في سياق الذنب والحكم. وفي كل أحوال العصاب تكون رؤية الآخرين جزئية، ولكي أعبّر عن ذلك استوحيت من فيلم «المستديرة» الشعور بدوامة

الخيل. كان الرجال الذين يتحركون حول سابينا يلقون الأضواء خلال التلاقي ثم يغيبون (كما يحدث في الحياة). وكان هذا أمراً لم يفهمه النقاد. كانوا يشعرون بالعزلة الشخصية لأن الرجال لم يكونوا يعملون قدرَ النساء، ولم يدركوا أنني قد قصدت بذلك أن أضع القارئ داخل ذهن سابينا ومشاعرها، مع الحدود التي فرضتها رؤيتها وهواجسها ونزواتها، مما تتيح للقارئ أن يعرف كيف كانت سابينا تشعر.

وهكذا كانت لديّ المرة تلو المرة شخصيات مستمدة من الحياة الواقعية في اليوميات، وثيمة استكشفها التحليل النفسي، وطريقة جديدة في النظر إلى دوافع محددة، وشكل أوحت به السينما والقصة الحقيقية.

المتحري المتربص

لم يكن البوليس السري ، المتحري المتربص، مجرد أسقاط لشعور سابينا بالذنب الداخلي، ولكنه إلى ذلك كان عين العالم على الحوادث التي ينشأ منها الذنب. ولم تكن تنظر إلى نفسها من خلالها بل من عيون الآخرين، وكان هذا سر تحطمها. وأن لا أعتقد أن مثل هذا التحطم يجب أن يؤدي دائماً إلى جنون بلانش دوبوا. إنه قد يسبب صدمة الإدراك، ويؤدي إلى رؤية جديدة في سلوك الإنسان.

كان العائق الغريب الذي اعترضني خلال كتابة هذه الرواية، وهو من الحالات التي يعرفها الكتّاب جيداً، إنني قد وضعت إدراكي في سابينا، بوضع الكاميرا داخل سابينا (كما فعل برغمان في عيون الشخصيات في فيلم «برسونا»)، فأصحبت مستغرقة في واقع سابينا إلى حد أنني ضللت طريقي. توقفت في منتصف الطريق. وكالممثل الذي يأخذ الدور الذي يمثله مأخذ الجد البالغ ويصبح ملكاً له فترة، شعرت بتشتت سابينا . وللكاتب أن يدخل عالم ما رواء الشعور وما يكتنفه من خطر، ولكنه بما هو فنان يجب أن يظل متحكماً في نفسه. وهذا هو الفارق بين رسوم المجانين والفنانين: ليس الفارق هو مجرد الموهبة والدربة والمقدرة، ولكن الفن هو بحد ذاته شكل من أشكال التحكم. والتحكم ليس كبحاً. فالمجانين لا يسعون إلا إلى إزالة الضغط عن شكل صارم

جداً، وهم يفجرونه تفجيراً. وليس هذا هو باعث الفنان. إنه يختبر ويصف الخبرة. وخلال كتابتي «استطلاع في منزل الحب» أصابني القلق من وصف التشتت.

وكان ر.د. لاينغ في بعض الأحيان يجعل من صلب موضوعه التحدث عن الفنان والحلم الفصامي ذي الصدق الداخلي والحرية والقدرة الكلية. وما أزعج الفنانين ونقد الفن هو تحديده الوضاح للفارق بينهما في كتابه «المقَسَّمة» (19) :

(من السهل أن نفهم لم يشمئز الفصامي من العمل. العمل بسيط، محدد، عام ولكن نفسه تود أن تكون معقدة، غير محددة، متفردة. وهو «نفسه» لانهائي الإمكان والقدرة والقصد. (والعمل هو على الدوام نتاج النفس الزائفة) وليس الفعل أو العمل واقعه الحقيقي ... ولن تُترك آثار أقدام «النفس» أو آثار أصابعها. والنفس، ما دامت غير مرتبطة بالعنصر الموضوعي فهي حرة في أن تحلم وتتخيل ما تشاء.)

ولم تكن مصاعب سابينا لتشتد إلا عندما تبدأ في العمل خارج رغباتها ونزواتها وأحلامها. وسابينا هي دراسة دقيقة للنفس المقسّمة الساعية إلى المحافظة على عالمها في الفراغ. واختبارها في صلتها بالآخرين اختبار مشؤوم. فالعجز عن الحب يواجهها.

لقد دخل عدد من الكتّاب عالم النفس المقسّمة بمهارة ووضوح: هرمان هيسه في «ذئب البوادي» وماكس فريش في «أنا لست قامعاً» ، وآنا كافان في «أجزاء الحرم». وأنا لم آخذ سابينا إلى الحافلة. فذلك حل سهل وبسيط، كقتل البطل، والانتحار، أو الجنون. والملودرامه كليشه. «ذروة» سهلة. طريقة لا تنفذ إلى المستويات الأخرى من الحرية. إن سابينا تغدو صافية بفضل دجوننا وبفضل مجابهة أوهامها. وهي ليست فصاميةلأنها قادرة على أن تشعر وتبكي؛ وتستطيع بشكل ظاهري أن تنتقل إلى المجالات الأخرى.

إن عقدة وصف شخصية متعددة غير فنانة (لأن بعضهم قال إن العبقرية هي التعدد) قد هزمتني في النهاية.

فقد واجهتني في مشكلات أخرى. فإذا كانت مبادئ التحليل النفسي الأساس الدراسي الذي أقمت عليها ما كتبت من الدرامة السيكولوجية، وإذا كان الواقع السيكولوجي هو الذي كنت

أتابعه، فإنني ما زلت لم أحلَّ مأزق تقديم شخص المحلل النفسي الذي يقوم بهذا الدور البارز في ثقافتنا. وفي الرواية شعرتُ أنه لا يمكن أن يشرح المأساة من الممشى كالكورس الإغريقي. فينبغي أن يتشربه الروائي. ونحن ليس لدينا الوقت الكافي للاستغراق في هذه السمات الجديدة للسلوك الإنساني، وفي تلك المرحلة لم يسعني إلا أن أجعل المتحري المتربص شاعراً كما في «شتاء المكر» و«الصوت». ويجب أن يكون المحلل جزءاً من وعي الروائي، لأن هذا هو الإسهام الرئيسي لزمننا في الموضوعات القديمة والأوضاع القديمة والمسرحيات القديمة: إنه الفهم الجديد لها. والمحلل هو المفسر، هو مرآة الواقع. هو في ثقافتنا الحكيم، وهو الرائي الذي يقرأ أحلامنا. ولكنه لا يمكن ان يكون على خشبة المسرح. إنه لا يمكن أن يكون مرئياً مرتين كاللاعبين بالدمى المتحركة في اليابان. وفي «إغراء المينوطور» أفلحتُ أخيراً في أن أتشرب التفسيرات والمعرفة ورؤية المحلل من الداخل .والثيمة تحليلية نفسية: هي البحث عن أصل التعاسة في البلد الحديث ومشكلة المواجهة مع تكرار النماذج وتبين أثرها الذي لا مفر منه إلا إذا حلها الإدراك. وتقوم ليليان برحلتين إلى الماضي وإلى الحاضر، وتصبح مدركة علاقتهما المتبادلة.

وقد أصبح الآن من الواضح أن اليوميات كانت الدفتر الذي اعتمدت عليه الشخصيات والموضوعات. إلا أن «إغراء المينوطور» كان الكتاب الأول الذي كتبته دون الاعتماد على اليوميات. ولعله من الصراع الدائم مع مشكلة صهر الشعور واللاشعور، وصلت في النهاية إلى التوازن الطبيعي. وثيمة الكتاب هي الميزان، الميزان بين الداخل والخارج ، بين الماضي والحاضر، بين الواقع السيكولوجي والطبيعي، وقد رمزت إليه بإبحار ليليان الأخير على الهور وتخلصها من تكرر الحلم بزورق يشق طريقه على نحو مؤلم في بلد لا ماء فيها. وفي لحظة من اللحظات تشعر بالالتحام والانصهار.

كان التفكير في معنى هذا الحلم المتكرر هو الذي منح الرواية نقطة الانطلاق. وقد ألهمتني بضع رحلات إلى المكسيك المناظر والجو ومزاج البيئة. الكليشة الناتجة عن العديد من كتب المغامرات التي أحب فيها الرجال ـ الذي أستأصلوا جذورهم ـ المكان الغريب جداً، ولم يستطيعوا أن يحققوا فردوسهم الداخلي (انظر «غوغين» في «تاهيتي» وتقريباً كل القصص التي تناولت الرجال البيض

الذين مكثوا في الجزر البولينسيَّة) قد اختبرها التحليل النفسي من جديد بمفهومه أن الفاجعة المقدرة كانت داخلية. وأنه لم يكن ليتغير شيء بتغيير المكان. وليليان تقوم برحلة دينامية ثنائية. تبدأ بالحياة الداخلية القلقة وتبحث عن الأمان في الفرح الخارجي في المكسيك .

إن الخارج (الطبيعة) لا يمكن أن يعطينا ما لا نملكه في داخلنا.

وكانت الصور الرمزية مستمدة من عدد من المصادر، من الأساطير المكسيكية فضلاً عن قصة المصريين كيف دفنوا فراعنتهم مع لوحين من لحاء الشجر، أحدهما ليبحروا بعد الموت إلى القمر والآخر ليبحروا إلى الشمس. وكانت هذه الصورة أشدَّ ملاءمة لـ «إغراء المينوطور». وإذا نحن لم نجعل الرحلة ذات مستويين ، خارجي وداخلي ، فإننا لن نصل إلى الشمول أو السعادة. وما كان المصريون يعنونه بمثل هاتين السفينتين التوأمين الرمزيتين لم أكن قادرة أن أكتشفه، ولكن الصورة لاءمت موضوعي السيكولوجي، لاءمت قناعتي.

وما ليليان غير حقيقة جزئية .

كانت في جوهرها امرأة مندفعة في الأحداث التي لم تكن ترضي حاجات نفسها الداخلية أو تشبعها. وكان جو المكسيك بحد ذاته مفضياً إلى الإيقاع البطيء، إلى زمن التفكير، ثم بدا الناس في أعظم انسجام مع الطبيعة ومع أنفسهم.

والحوار بين الدكتور وليليان ليس حوار التحليل النفسي . فالدكتور إنسان عظيم الإنسانية والحكمة. إنه يلاحظ تشوشها . ويُقتلُ. وكانت هذه هي المرة الأولى التي قبلت فيها الموت المادي في أدبي. وكان موتاً مألوفاً، طبيعياً، ومنسجماً مع الحياة في المكسيك. وهو كذلك قد أخرج ليليان بالقوة من مراوغاتها .

الفصل الخامس

النشوء

لكتابة اليوميات وجهها السلبي ووجهها الإيجابي. وقد بدأت يومياتي تنشأ من الرغبة في أن أحافظ على قناة الاتصال بأبي المفقود. كانت تقصده واستمرت سجلاً لرحلة الطفلة إلى البلد الجديد، سجلاً عن حياة الأسرة، والكتب، والملاحظات حول الناس.

وكان ثمة نشوء معقد. كنت أخجل من التحدث، وكنت مليئة بالمشاعر والأفكار التي لم أستطع أن أعبّر عنها لأحد. فكانت اليوميات مقياساً للنمو وفي بعض الأحيان سجلاً لضبط النفس (اليوم رفضت حلوى ما بعد الطعام ، وأنهيت ربط شالي، وصمتُّ اثنتي عشرة ساعة ـ وسلكت السبل الاسبارطية إلى القداسة عبر «الاقتداء بالمسيح» لتوماس الكمبيني، الذي يهدف إلى بناء الشخصية القوية!) وخلال سيرها غدت اليوميات عدداً من الأشياء، غدت المؤتمنة على الأسرار، والمكان الذي أستطيع فيه أن أكتب الإرتجالات، وأصور الناس، وأقوم بوضع ملاحظات للقصص. وكالبستاني في حديقة خلفية من حدائق نيويورك كنت أود أن أرى نمو الأزهار. كنت أريد أن أقلّب الأرض لأراقب سر نموها. الجذور. هامة، إذا أردتّ. وأنا لم أكن راضية بالسطح، بالنتاج الأخير.

لم تقدم لي المدرسة إجابات حول ما أثار اهتمامي. ولم تشجع عنايتي باللغة الإنكليزية. لهذا تركتها . وأخذت أقرأ وأعلم نفسي.

وكان الوجه السلبي لليوميات هو أنني أصبحت مفتونة كل الإفتتان باليوميات بحد ذاتها مما جعلني أتجنّب الأعمال الشكلية من روايات أو قصص. كنت قد حاولتها. وعندما كنت طفلة

كتبت عدداً من قصص المغامرات على طريقة جول فرن. أملأت كل شهر مجلة كاملة لإخوتي. وفي العشرين كتبت رواية رديئة. وفي الحادية والعشرين قصصاً قصيرة رديئة.وفي الخامسة والعشرين رواية رديئة أخرى. وظلت اليوميات. ولم أكن أعرف كيف أستفيد من مادتها. يجب أن أكون قد أصبحت دون أن أعرف كاتبة آلية، مرتجلة، سريالية مستقبلية. وفضلت حرية اليوميات. أن أكتب دائماً ما أثار اهتمامي، لاما ينبغي أن أكتب. أن أكون منفتحة لا منغلقة. أن أقول كل شيء. وفي الحياة (وفي اليوميات) كنت أدرك حساسية الناس إدراكاً مؤلماً، وكاليابانيين لم أكن أرغب في مضايقة مشاعر الآخرين أو جرحهم، في إخجالهم أو إرباكهم (وهو مفهوم قوَّاه فيما بعد التحليل النفسي الذي كشف النقاب عن هذه الندوب). وهكذا أنقذت وجه أصدقائي بمتابعة اختباري العلمي لهم، وللحياة، ولنفسي في اليوميات فقط. لم أكن وحيدة في الحياة. واليوميات ليست مجرد شيء مؤتمن على أسراري. فقد قصدت أن أدع الآخرين يعترفون ويتحدثون ويؤكدون ذواتهم. ووجدت من العسير عليّ أن أنازع أو أخالف أو أهاجم أو أجزم. ولذلك راقبت وأصغيت وسكبت كل ذلك في اليوميات .

أخذت اليوميات وقتاً صغيراً. كُتبت في الليل، على عجل ودون محو. وغدت بالتدريج مفكرة الكاتبة. لأنني كتبت كتابي عن لورنس وبدأت أخوض الكتابة الشكلية.

ونقلت اليوميات إلى «الباصات» وغرف النوم وعيادات الأطباء والمقاهي وإلى كل مكان. وفي السادسة عشرة كنت أذهب دون أن أتناول الغداء لأدوّن يومياتي لأنني كنت «موديلاً» للرسّامين خمس عشرة ساعة في اليوم.

كانت اليوميات تُكتب بسرعة بالغة، كما عشت. لاتردد. وفي نيويورك حيث كنت أعمل محللة للرسم كتبتها بين الرسّامين. وكانت تشمل قصصاً لم أطوّرها، وشخصيات لم أكتب عنها. وأمست شخصية لها حقها. وكنت أستبدلها عندما لا يكون لديّ وقت لها!

وكان الشخص الزائف الذي خلقته لإمتاع أصدقائي، الشخص المرح، المبهج، المتلقي، المعالج، الذي هو قيد الطلب دائماً، والمستعد على الدوام بتعاطف، كان عليه أن يضع وجوده الآخر في مكان ما. وفي اليوميات أعدت بناء التوازن. ففيها أمكنني أن أكون كئيبة، غاضبة ، يائسة، مثبطة الهمة.

واستطعت أن أطلق شياطيني. كنت أحلم حلماً متكرراً لم أقو على تفسيره. كنت سائرة في شوارع المدينة. فسمعت صوت اشتعال النار. فألقيت بنفسي إلى النار. واحترقت اليوميات. وخِلتُ أن الحلم لم يكن غير مجرد القلق حول فقدانها. إلا أنه قد تبين لي بعد ذلك خلال مناقشتي مع أحد المحللين أنه النزاع بين الذات المثالية التي ظننت أن الناس يحتاجونها ويريدونها ويتوقعونها وذاتي الحقيقية غير المثالية، وتحدثنا عن الشياطين العالمية: الغيرة والحسد والغضب. وسألني المحلل: «وأين وضعت شياطينك ما دمت لم تسمحي لها أن تكون تدميرية أو أن تعمل في الحياة؟»

وعدت إلى المنزل، وفي تلك الليلة رأيت حلمي المتكرر: كانت اليوميات تحترق. وكان هذا هو الجواب. لقد سجنت شياطيني في اليوميات على حين أنه كان في طوقها أن تعمل دون أن تؤذي. وإذا احترقت اليوميات فإنني لا أود أن أُترك إلا مع هذه الشخصية المبتسمة الدائمة الوجود واليقظة.

وربطت الصدق بضياع الحب. فقد كانت المرأة الوحيدة التي عرفتها صادقة، محاربة، ميالة إلى الجزم والتأكيد، ولا تتنكر ولا تتقنع، قد أضاعت الحب. ولم أكن أود ان أخاطر بذلك.

ثم كان الخوف من العالم. كنت قد رأيت علاقات تدميرية، رفاقاً تدميريين، صحافة تدميرية، نقاداً تدميريين، حروباً تدميرية. وشعرت العالم مكان خطر. ولم أشعر بالاستعداد لمواجهته. وكنت أحتاج وقاء في عملي. وكانت اليومية أروع وقاء. إنها وقاء من سوء الفهم الهجاء والهجوم والحكم.

وهذه هي العناصر التي تكون مشتركة عند كل الكتّاب الشباب. كثيراً ما أراهم يكتبون قصيدة أو قصة ويندفعون لإرسالها إلى المجلات فيتلقون رداً بالرفض ويكفّون عن الكتابة. وبما أن اليومية عمل سري ممتع طارئ، ككتابة رسالة إلى صديق، فقد تجاهلت كل عوامل المنع هذه. كما رأيت الكتّاب الشباب يدمرون في بداية سيرتهم الأدبية بسبب ما يوجهه إلى عملهم المعلّمُ أو الصديق أو الأهل. فالشباب شديدو الحساسية والتأثر.

لكي تنعكس الخصائص الشخصية الأساسية من الضروري امتلاك مرآة مناسبة. وفي سعيي إلى جعل نفسي أداة ، أداة حساسة ذات مجال واسع، كان عليّ أن أرعى هذه المرآة.

في البداية تنازعت اليومية مع الرواية. وكان عليّ أن أختار. أن أتخلى عن إحداهما من أجل الأخرى. وأرادني الدكتور رانك بوصفه محللاً وهنري ملر بصوفه روائياً وصديقاً أن أتنازل عن اليوميات لعلي بذلك أصبح روائية. وفي الوقت نفسه فقد استمتعا بتصويري لهما.

واليوم لم يعودا يتنازعان. كالجدل بين الحلم والعمل انتهيا إلى أن يغذي أحدهما الآخر. ولم تكن اليومية «بركة نرعس» كما أعلن قصير النظر ليون إيدل في «معلة البت» (20). فقد فاته أن يرى العديد من الناس ينعكسون فيها، من الشخصيات الكبيرة والصغيرة.

ومن التعابير الدقيقة لـ «د.هـ.لرونس» أن أكبر مشكلة في الرواية كانت كيف ننقل الجوهر الحي للشخصية إلى الرواية دون إماتته كما هو الأمر في اليومية. والجوهر الحي هيهات أن يُضبط إلاّ في الآن ، في اللحظة الحية. وقد مثّل نقله إلى الرواية، تروئته (جعل روائياً) بطريقة لا تقتله مشكلة مستمرة، كمشكلة زرع القلب. وفي اليومية ليس لمثل هذا الموت من مكان. اللحظة الحية مضبوطة. والشخصية تُضبط وهي تحيا، مع كل ما فيها من الازدواجية والتناقض والمفارقة.

الالتصاق والصميمية والمباشرة تكشف حقيقة واحدة. وقد يمنح البعد والابتكار والتركيب الحقيقة الأخرى. والثانية تعيد الذاكرة ترتيبها ويعدلها الروائي لتناسب موضوعه. وقد أردت تسجيل الحقيقة غير المحرّفة غير المتخيلة. أما الثانية فلم أثق بأنها تعطيني ما أقدره أكثر من غيره، وهو الصلة الحميمة بالكائنات الإنسانية.

هنا كنت أعود إلى مراقبة جذور الزهرة، أراقب نموها.

واليوميات ذات قيمة للكاتب؛ وأنا متأكدة من ذلك. ووجهها السلبي متعلق حصراً بمداها. فإذا كانت محدودة، مبتذلة ، ضيقة الأفق، فهي عديمة القيمة. وإن كان نامية في العمق والمساحة، فقد تكون للكاتب لا بد منها.

إنها تغذي «كومبيوتر» الروائي بالطعام الحي. وهذا لا يعني أن كل رواياتي سيرية، ولا يعني كما يظن بعضهم ، أنني كل النساء في الروايات (إنه من دواعي السرور أن تكون الواحدة عدة نساء في حياة واحدة!) إنه يعني ببساطة أن الواقع السيكولوجي لكل شخصية يُستمد أولاً من القلب

الحي. أما إذا كنت ناجحة في نقل الغرسة أم لا ، فإنني أترك أمر ذلك للنقاد. ومما يؤسف له أن الروايات لكي تحظى بالتقدير يجب أن تخضع للتشريح.

إنني أنصح الكتّاب الشباب أن يجعلوا من كتابة اليوميات نظاماً لهم. فالكتابة كل يوم كممارسة الضرب على البيانو كل يوم تمنح المرء الرشاقة، ثم حين تأتي لحظات الإلهام العظيمة، يغدو المرء ذا شكل جميل، طرياً ناعماً. والكتّاب الذين لا يدربون، ويجلسون وينتظرون لحظة الفيض العظيمة، كثيراً ما يجدون أصابع كتابتهم تصدأ في لحظة انطلاقها، إذا كان لها أن تنطلق.

وما يذهل كذلك أن نرى كم تشتد حيوية المرء وتغنى ألوانه وتقوى حريته عندما لا يكتب ليحكم عليه الناس أو الناقد.

ولديّ للنقاد الذي انشغلوا كثيراً في الاعتقاد الفاسد أنني أكتب لذات واحدة أو عن ذات واحدة صندوق من الرسائل التي تقول كلها : «إنك تكتبين يومياتي، تكتبين حياتي.»

والوجه الآخر للمفكرة وكتابة اليومية هو أنها تدوِّن تقدم الفنان وهو منهمك في العمل. لقد عالجت مشكلاتي بوصفي كاتبة ، بوصفي روائية شعرية، ضمن اليوميات. ولا أذكر أنني التمست معونة في هذه المسائل. كنت أتناقش مع هنري ملر ولورنس ديرل، إلا أنهما كانا يضعفان ثقتي عادة، وأعانتني اليوميات على استرداد اتزاني وسلامتي. كنت يافعة يحيط بي الكتّاب الناضجون المثقفون، فكان من السهل أن يغرقوني ويغمروني وأن أتأثر بهم إلى حد المحاكاة.

إن لكتابة اليومية ما للدفاع عن النفس من المكانة والاعتبار.

وما يكاد الروائي يكتب نص عمل من الأعمال حتى يقوم كاتب السيرة بحل عقد الروائي، كما فعل بينتر مع أعمال بروست. إنها مهمة تشريحية، ولا تختلف عن حل لغز التعرق. إنك عندها تحصل على كرة الصوف، لا على المتعرق، ولا على الرواية السحرية. وكنت أحسب أن اليوميات ستحافظ على الأقل على دقة هذا النشاط، لأن الروائي هو تحت رحمة انعدام الدقة. وما أكثر ما يكون تحت رحمة الأعداء المتصيدين.

وعلّمتني المحافظة على المفكرة كذلك أن من المهم لتحقيق الكمال والطبيعية ان أكتب مقداراً

كبيراً، أن أكتب بتدفق بدلاً من أن أنقح مرة بعد أخرى. فمثل هذه التنقيحات قد تؤدي إلى الرتابة وإلى إعادة المادة الميتة. وبعض التنقيحات قد تفضي إلى الذبول. والاستمرار في الكتابة حتى بلوغ اليسر والسلاسة والدقة أكثر إثماراً. وفي إعادة الكتابة مرات عديدة خطورة أنك تقوم بتشريح الجثة.

والمفكرة أو اليومية تحافظ على سهولة الكتابة. هي غير رسمية. وهي تدرب كالرسم التخطيطي عند الرسّام.

واليومية بمعالجتها للحاضر الفوري، والدافئ، والقريب، وبما أنها تكتب في حالة الانفعال الشديد فقد طورت حب اللحظة الحية، والاستجابة الانفعالية للتجربة التي أظهرت أن إعادة الخلق تكمن في المشاعر لا في الذاكرة أو الملاحظة النقدية أو الفكرية. ومعظمنا يتبنى في بداية الكتابة موقفاً ويخلق شخصية يدافع بها عن نفسه أمام العالم. وهنري ملر قد ستر حساسيته بخشونة أسلوب ظاهرية.

وكتبت دينا متزجر(21) : «نادراً ما يكون الكاتب قادراً على أن يسلك السبيلين، وأن يقطع الرحلتين إلى الذات وإلى العالم. إلا أن لليومية مثل هذه الطبيعة. إنها اتحاد الليل الرومنتيكي والنهار الكلاسيكي. ذاتية وموضوعية. وهي تبحر بين الواقع والمتخيل، كما تبحر أناييس نن بينهما.»

عندما نتحدث عن الرواية نتحدث عن رسمها عدداً كبيراً من الأشخاص بتصويرهم بطريقة كاملة جيدة، إلى أن تصبح رمزية أو تمثل فكرة أو ما يحدث في التاريخ وفي العالم.

كيف تم هذا في اليوميات وهي تكتب يومياً عن أناس لم يصبحوا مشهورين بعد، ولا رموزاً ولا يمثلون زمانهم، أعتقد أنه مدين في المقام الأول لكونهم أناساً مشوقين أصيلين موهوبين؛ وثانياً لتمييزي وإدراكي لمواهبهم الكامنة والفعلية؛ وثالثاً لتصويري للجو المحيط بهم. ولذلك أصبحوا في اليوميات وفي الواقع رموزاً تمثيلية. وأنا لم أكن أدرك عندما كنت أكتب أن أبي سيصبح شخصاً يمثل غيره. ولا عليك لكي تمثل أي شيء إلاّ أن تكون شيئاً أو شخصاً محدداً على نحو قاطع وواسع.

ولدى نشر اليوميات تجاهلتُ هذا العامل المتعلق بمسألة هل أصبحوا مشهورين أم لا. فبعض

الشخصيات الثانوية مشوقة كالشخصيات الشهيرة. وكان غونزالو عندي نسخة حية من نمط كان سائداً في أوربا في ذاك الزمان، ضائعاً بين اعتقاداته السياسية وعجزه عن العمل، عن التضحية بنفسه، وعن ضبط نفسه. وقد صوّر ماكس فريش «بيدرمان» كأنه هذا الشخص ذاته.

كان ماهمني ودفعني إلى الرواية هو أنني في اليوميات لم أتمكن إلا أن أصف الشخصيات المرتبطة بسبب ما معي، والتي استطعت أن أراها. على أنه لم يكن في مكنتي أن أعزل حياتها عني، ولا أن أرى كل ما يحيط بها. وأصبحت مدركة هذا القصور. وكدت أفقد أثر أنطونن أرتو. وهذا يحدث في الحياة. وفجأة، بعد سنوات، يسد المرء الجزء الضائع. إلاّ أن كاتب اليوميات هو وحده المصمم على انتظار هذا الجزء. فعندما كتبت قصة عن أرتو كان عليّ أن أعيد بناء النصف الضائع من حياته.

واليوميات إذا وهبت الزمان تستطيع أن تفعل هذا أيضاً. وأنا الآن أكمل تصوير الدكتور رانك وتصوير أرتو. وعندما ذهبت إلى باريس في 1950، بحثت عن أشخاص «تحت الجرس الزجاجي» ووصلت إلى نهاية قصتهم.

والرؤية الشخصية قد تكون عميقة أو محدودة. وربما كانت مديدة. وقد تكون كثيفة، صميمية، مكتملة. بالزمان. الرواية التي تضغط الزمان تتطلب تعجيل النمو. وذلكم هو التعجيل الأول الزائف الذي لا يشبه الحياة.

ومن أجل الذين يعترضون على اليوميات بدعوى أنها صورة ذاتية، أقترح على كاتب اليوميات أن يحضر فيها بوصفه مقياس ضغط جوي، وعقرب ساعة، وميزان حرارة، ومسباراً للصدى، وبوصفه بوصلة، ومعلقاً على الأنباء، وكاتباً للهوامش، ومخبراً، وموثّقاً.

إن حضوره لا غنى عنه.

وفعل الأمر الظاهر التناقض «لا تكتب عن نفسك» (دع الصحفي يفعل ذلك) ممتزج بفضول نهم قاس شديد حول حيوات الناس، وهو دستور وحشي للعدوان الصحفي. إنه المفهوم القائل بأن حياة الجمهور تنتمي إلى الجمهور. إننا لا نتوقف لتحليل طبيعة هذا الفضول، وهل يفعل شيئاً للتاريخ، والمعرفة، والتجربة، أم هو مجرد شهوة ومعادل لإشاعات المدينة الصغيرة. وبصفتي كاتبة يوميات حررت الأسطر الدالة على أن احترام حياة الكائن الحي أهم من إشباع الفضول عند

منتهكي الحقوق الإنسانية ومدنسيها.

أنا لا أمارس غزواً خالياً من الرحمة. وأبتهج بالإمكانات الخلاقة للصورة الصميمية، ولكن بهجتي يجب أن تكون بهجة المشاركة.

عندما تطرح أقنعة الرواية لتحقق علاقة حميمة تحمل المسؤولية عن إنسانية هذه الصورة. ودخولك بيتاً من البيوت لتقتل بالقلم هو إجرام كالدخول بالمسدس .

إذا كان من سمات عصرنا الاغتراب، فإن جانباً من ذلك يعود إلى القسوة التي يعامل بها الناس بعضهم. ونحن لا نستطيع أن نثق بالصحفيين والمخبرين لتتعامل إنسانياً مع الحقيقة. وتقدير استعداد الناس للأنجراح والرغبة في معرفة كل الوقائع دون الحكم عليها جانبان ضروريان لرؤية كاتب اليوميات، لأنه لا حقيقة ستأتي من الرؤية القاسية أو من إذلال إنسان آخر.

وإذا كان كاتب اليوميات مجرداً من الإنسانية والتبصر السيكولوجي والأخلاق فإن الصورة ستفتقر إلى هذه الأبعاد أيضاً. وستقرأ كأنها تشريح الأحياء. والعديد من الصور وليد البغض أو الانتقام، وثمة صور أخرى سطحية إلى حد أنها تمر كأنها أطياف ذات أسماء مثبتة على طية صدر السترة. بعض الصور تشبه أعمال الشعوذة التي يغرز خلالها مواطن حقود الإبر في دمية على أنها البديل عن الأصل .

إنني أذكر نفسي أنني قد أخلق في كتابة اليوميات رأياً مجحفاً بالنموذج الذي أكتب عنه.

وذات مرة قدمت رسالة أحد الناس هكذا : «كانت رسالته الحربية من موطن الأمان علامة الأنانية.» وكانت هذه العبارة مؤذية للمدعى عليه. فشطبتها واستشهدت بالرسالة نفسها لأدع الآخرين يشكلون رأيهم فيها.

والعديد من مظاهر الشخصية لا يتفتح إلا في الحب والصداقة.

لقد أعطيت نفسي أول درس في النشر عندما كنت في الحادية عشرة. فبعد شجار مع إخوتي وضعت المدخل التالي : «كتبت هذه في حالة الغضب.»

ونحن نتعلم عن الآخرين من العلاقات أكثر مما نتعلم من الملاحظة الموضوعية، والتفحص البارد قد يجمد الموضوع.

إن كاتب اليوميات آلة تصوير. ومن حقك أيها القارئ أن تعرف «ماركة» هذه الآلة ومداها ونوعها وصفاتها المميزة. لأن حقيقة اليوميات هي في جوهرها كيمياء المصوِّر والمصوَّر. والعديد من مظاهر الشخصية، المنفرّة أو المغرية، هي من عيوب المصوِّر.

والناس لا يكتشفون ذواتهم إلاّ في سرية الحب أو الصداقة. إلا أن مثل هذا البوح يفرض علينا «النبالة تقتضي» وعلى المرء أن يعامله باهتمام ولطف. والإنسان الذي يبوح بذاته يجب أن يعامل بذلك الحرص الذي نمنحه لنمط جديد من السمك، ولنوع جديد من النبات. إنه فريد وقد لا نرى إنساناً آخر مثله. فعلينا أن نحفظه من الأذى إذا كنا سنشاطره حياته. والصداقة الطويلة هي وحدها التي تهبنا صورة في الأعماق.

صدمة الصورة الذاتية

لكل امرئ صورة عن نفسه تختلف عن الصورة التي التقطها له الآخرون . ولقد صدم الناس أن يسمعوا أصواتهم مسجلة على الشريط؛ فذلك لم يكن الصوت الذي تصوروا أنه صوتهم. وصدمهم أن يروا وجوههم في الفيلم أول مرة. وما أشد صمتهم عندما يصورهم الآخرون صوراً شخصية.

وللصورة الشخصية جوانبها السيئة. فقد تكون صورة بالغة المثالية رسمها شخص محب لموضوعه، وقد تكون صورة كاريكاتورية رسمها شخص كاره لموضوعه، وقد تكون صورة لما تحت الشعور بدلاً من أن تكون صورة للشخصية المعروضة على العالم، والأخيرة هي الأشد تدميراً للمرء الجاهل بهذه النفس الأخرى.

تعلمت من جورج سيمنون أن الصورة الشخصية تكون أقل أذى عندما تخلو النية من الإيذاء. وسيمنون كان يدرس دراسة شبه علمية أشد ما في بنية الشخصية تعقيداً وانحرافاً وصولاً إلى سقوطها المباغت أو جريمتها، تدميرها أو تدميرها الذاتي. كان سيمنون يذهب عميقاً دون أن يحكم بأي حكم بحثاً عن الحقيقة إلى أن ينسى المرء الحكم. والمرء في كل الأحيان تقريباً بمعرفته كل الوقائع يكف عن الإدانة.

إن من السهل قول الحقيقة دون اغتيال الشخصية إذا لم يكن دافع المرء الإدانة بل الفهم، إذا لم يكن أن يسخر أو يذم، بل أن يكشف البواعث والأسباب والنتيجة. والرغبة في أن تكون مخلصاً يجب أن تكون أقوى من الرغبة في فضح العيوب، وإذا كانت العيوب ستفضح فيجب أن يُكشف الجانبان، السلبي والإيجابي اللذان يكمنان في جوهر كل واقعة.

وأنا في كتابة اليوميات انتزعت أسطري الدالة على أن أحترام حياة الإنسان أهم من إشباع حس المفتش، مختلس النظر.

إن ما تخلقه مثل هذه الانتهاكات هو الاغتراب، وطرق الدفاع عن النفس، والتجرد النامي من الإنسانية. فإذا ثابرنا على سوء التصرف هذا، فلن يكون لنا بعد ذلك أناس آخرون نفضحهم، وإنما ستكون أمامنا حيوانات شاذة فقط.

إنني لا أزعم أنني في النشر (وحتى بالتلمذة المستمرة على غونتر ستولمان) قد تجنبت كل الأخطار. إنني قد أكون قد جرحت بعض المشاعر لأن المرء لا يستطيع أن يعرف دائماً ما هي، ولكن المقياس الحقيقي لمنهجي في النشر المتحد مع موضوعية غونتر ستولمان هو أن يظل الناس يأتمنونني على أسرارهم. وهذا عند كاتب اليوميات والروائي أرفع من أي شيء.

والوجه التدميري للحقيقة يلغيه السبر العميق للباعث الذي يجعل المرء يفهم الشخصية، وما هو مفهوم غير مدان. وكان التحليل النفسي معلمي العظيم في دراسة الباعث وتفسيره. والفهم يخلق الحنو والتعاطف والتقمص.

وكنت مخلصة للباعث. فلم أنقّحه ولم أجعله مثالياً. وكلما جرحنا البشر واحتقرناهم وأذللناهم قطعنا خطوط الاتصال بالإنسانية، وغدونا نحن أنفسنا هذا الحيوان الشاذ الذي أردنا أن نفضحه في الآخرين.

وفي النشر سعيت أن أجعل الصور الشخصية مليئة سواء في العمق أو المدى، تاركة كل شخص يتحدث بنفسه في الرسائل والمحاورات. وفي النهاية تكتمل كل العناصر ويتحقق التوازن الذي هو مقاربة العدل. وإذا كان المرء كبيراً حقاً فبوسعه احتمال بعض الزلات .

عندما مسرحت حدود الدكتور ألندي بوصفه محللاً نفسياً، فقد جعلت من الواضح أن هذه

الحدود لم تكن إلا في علاقتها بي بوصفي فنانة. تناولت بوخه بمصاعبه الشخصية المتوازنة مع وصف مآثره الإيجابية، وعمله الرائد في المحاكم الفرنسية (كان أول من أدخل التحليل النفسي في محاكمة المجرم)، ودوره في استكشاف الأفكار الجديدة. كان أملي أن أجعل الآخرين يشعرون بالإنسان ذي القيمة وعلة قصوره. وكنت ناجحة إلا عند قارئ كتب لي أنه كان عليّ أن أكون غاضبة وحاقدة على الدكتور ألندي لعدم وفائه بالمراد . لقد فات هذا القارئ الميزان الذي أدعوه الإنسانية.

إن الشخصية لا تظهر بحق إلا عندما تتضمن كل السمات. وعلى هذا الميزان كنا نعمل أنا وغونتر ستولمان.

والكاتب لا يقتصر على رسم ملمح واحد من الشخصية كالمصور. فهو قادر على جعل صورته تشمل كل الملامح. والمجموع يتحقق بالتمام. واختيار السمات الرئيسية يحتل مكان التراكم الصغير للنوادر التي تشبه اللقطات التي التقطها مصور غير محترف.

وتبقى الحقيقة نسبية، إلا أن معرفة الباعث تؤنسنها. وتسجيل النوادر لا يضيف شيئاً إلى الصورة الأمينة، ولكن الحميمية مع الإنسان الداخلي تمنحنا مفتاح أفعاله الذي هو أشد أهمية. ودراسة الشخص في العمق أهم من جدولة أعماله. وإذا كان في المرء صمم حول قابلية الإنسان للانجراح، فإن ذلك يعني أيضاً أنه لا يملك إذناً للتسجيل الدقيق لمسافاته المتموّجة الحسّاسة. وإعطاء كل الوقائع والحوادث والنوادر، بدلاً من اختيارها اختياراً ذا معنى من أجل أهميتها وجعلها صافية، كثيراً ما يؤدي إلى تقديم صورة متقلصة. فإذا قدمت صورة سيكولوجية ... كانت دقيقة بما فيه الكفاية، فإن بوسع المرء أن يستنتج البقية، وأن يملأها، وأن يقرأ ما بين السطور، كما يحدث مع الأصدقاء الحميمين أو مع عضو من الأسرة. وإمساك الخطوط الأساسية الجوهرية أهم من التفصيلات. ولم يكن ثمة شيء مهم لصورة الشخصية أهملته في اليوميات.

إننا نتعلم عن الآخرين من العلاقات أكثر مما نتعلم من التفحص الموضوعي. والقسوة في الكاتب تخلق ما يشبه إعتام عدسة العين. إنها تغشي بصره أو تشوهه وحسب، بل قد تؤدي في النهاية إلى العمى الكامل. والقسوة لا تقبل العملية الجراحية. إنها تنتج القسوة.

إننا نخشى أن نصبح ضحايا اللاإنسانية بالتصنيع والمكننة (جعل الشيء ميكانيكياً). ولكن الخطر لا يكمن هنا. الخطر يكمن في تجرد المرء الشخصي من الإنسانية الذي قد يصبح مُعدياً شاملاً وينتهي إلى الجريمة.

إن كتابة اليوميات تشبه ما يقوم به الرسّام من رسوم تخطيطية استعداداً للصورة النهائية. وهذه الصورة لا تتحقق إلا بالوقائع المتراكمة لأن اليوميات لا تنتهي. وبما أن كاتب اليوميات لا يعرف المستقبل فإنه لا يصل إلى خاتمة ولا إلى نتيجة من صنع الفكر. فاليوميات حقيقية في الحدوث واتصال السلسلة.

وأنا لم أستطع ان أضع خواتم لم يضعها حتى موت الشخصية. وصورة الدكتور رانك لم تنته بموته. فقيمُهُ بوصفه عالماً نفسياً لم تدرك وتُقدّر إلاّ الآن، وقد قمت باكتشافات جديدة له، منقحة آرائي على المعلومات الجديدة .

إنني لم أبدل شيئاً في اليوميات، ولم أحذف إلا ما كان عديم الأهمية، مبتذلاً، أو متكرراً . والتكرارات لا بد منها في اليوميات، ولكن يجب التخلص منها.

ومن الحق أن اهتمام الكاتب بدقة الوصف أو كماله يسيطر على كاتب اليوميات أحياناً. وفي يوميات الطفولة كنت مهتمة بوصف وصولي إلى نيويورك. فهل أنصفت في ذلك الوصف؟ لقد قلتها مرتين. لعلي حققت ذلك لأنني بمرور الزمن تبينت روعة هذه الرحلة التي كان من شأنها تغيير مجرى حياتي برمته.

وعندما كنت أعمل خارج اليوميات كانت تظهر هموم الفنانة. إنني لم أمح ولم أنقح، ولكنني كنت أقوم بين الفينة والفينة بإعادة كتابة وصف يستحق إعادة الصياغة. قد أقول إنها تجربتي في كتابة الرواية التي مكنتني من تحرير اليوميات، وجعلتني قادرة على اختيار ما هو جوهري للصورة أو حتى على اختيار وصف بدلاً من آخر.

ههنا يقع الخلاف حول جدوى اليوميات بوصفها مصدراً سيرياً مخالفاً لرغبة الناشر والقارئ في «متابعة القصة» .

الفصل السادس

من اليوميات إلى الرواية

من الأمور الشديدة الأهمية أن اليومية والرواية تتجه كلتاهما إلى الهدف نفسه: المودة مع الناس، والتجربة. والحياة نفسها. لقد تحقق هذا في اليوميات بالكتابة اليومية والتدوين اليومي والاهتمام المستمر بنمو الناس الذين حولي وبنموي كذلك. وبدت السرية شرط العفوية في حالتي. وبدا الاهتمام الشخصي شرطاً ضرورياً للألفة والمودة. والحدس الباكر بأن لكل امرئ مناطق للاستجابات الذاتية أو الشخصية أو الانفعالية قد دعمته دراسة علم النفس. وكلما أوغلت في اكتشافات علم النفس تحققت أن الكتابة العفوية في الحاضر أوثق صلة بالحقيقة من الانطباعات المتذكرة لأن الذاكرة تعيد ترتيبها كل يوم مع التغيرات في الشخصية. وبمرور الزمان تبدلت القصص وأصبحت متخيلة. وكما يتغير الراوي تتغير روايات الماضي.

ولعل ضرور الرواية قد نشأت عن مشكلة المحظور لأكثر من سبب. إنها لم تكن مجرد حاجة إلى التخيل بل كذلك حلاً لمشكلة القيود الموضوعة على تصوير الآخرين.

ولم تكن الأعراف وحدها التي أملت سرية اليوميات، بل الرقابة الشخصية كذلك. وبهذا المعنى كانت الرواية تحرراً، ولكنها عندما أصبحت ثابتة في قالب ذبلت. حتى أنعشها شكل جديد. وقد كان الموت الشامل للرواية يُعلن دائماً، على حين أن ما كان يجب أن يلاحظ هو موت بعض أشكال الرواية. فالناس يتمسّكون بالأشكال الميتة.

قال لي أوتو رانك يوماً إن الرجل كان فناناً أكثر من المرأة لأنه أطلق الحرية لخياله. لم يكن هنري ملر مهتماً بأمانة أوصافه. ولم يكن مهتماً بالتشابه البتة. لقد ابتكر عالماً من صنعه، شخصيات من صنعه بما فيها نفسه.

كنت في فترة من الزمان شديدة التعلق بإخلاصي للحقيقة. وخلت أن ذلك قد يكون مناسباً للاستئصالات التي تمت في طفولتي بفقدان الوطن والجذور والأب، وأنني كنت أحاول أن أخلق علاقات قائمة على الفهم الحقيقي للآخر في اليوميات والحياة والروايات كذلك . عالم من الصلات الأصيلة الحقيقية. وأستطيع الآن أن أرى أن ما بحثت عنه كان واقعاً سيكولوجياً وأن لهذا الواقع منطقه وصورته واتساقه الذي لا يمكن أن يكون مبتدعاً. السمفونية القصصية أو الجويسية يمكن أن تبتدع. لا الحبكات الدقيقة التي خلقها اللاشعور. فهي أعاجيب ذات نوع من المنطق غير معروف من قبل ولا يمكن أن يقلد أو يستبدل لأن كل رابط وكل تفصيل جوهريٌّ وأساسي. ومن ثم سأبين كم كان تحقيق هذا صعباً في الرواية.

وهكذا فإن الحافز الأول هو أن أفهم لا أن أبتدع.

وكان هذا هو اللارواية، اللاتخييل، الذي استكشفه الفرنسون حديثاً.

إنني ما أزال أتحدث عن الزمان الذي فصلت فيه النشاطين بوصفهما عدوين ولم أستطع أن أرى العلاقة المتبادلة بينهما. فبإخلاصي للمفكرة وللناس الذين أحببتهم، وبتصويري لهم بصدق، كنت أحذر الابتداع وألوم هنري ملر على ابتداعه لعدم فهمه للناس الذين حوله. لقد فصله التبصر عن السرد القصصي التشردي. وعندما سرد هنري ملر قصة كاريكاتورية عن موريكان في «إبليس في الفردوس» شعرت أن هذا ليس موريكان. وتمنيت لو أنه لم يطلق عليه كنيته. لقد سرد قصة أخرى. وكان على هذين الدافعين أن يتفاهما يوماً، أو أن أختار بينهما. وكان في يومياتي الأولى والثانية قدرٌ كبير من النزاع والتساؤل. وأخيراً لم أقم بالاختيار، فقد أحييتهما معاً ، ومن ثم (والشكر للتحليل النفسي) أخذ يغذي بعضهما بعضاً ويتعايشان.

ولأتأكد من أمانتي في رؤية الناس، ولأستطيع القول إنني أفهم موريكان، أنظر إلى موريكان فتتملكني الثقة بأن رؤيتي قد تخلصت من العوامل التي عدَّها ر.د.لاينغ من العوائق لتكون ذات تبصّر واضح. وبكلمات أخرى، على المرء أن يعرف أيّ المناطق في النفس غير موثوقة. الاعتراف بالمناطق غير العقلية.

لقد أدت اليوميات دوراً مفيداً في الاستكشاف، والتحديد، وكبح المناطق غير الجديرة بالثقة

لتحقيق بعض الموضوعية. إن المفكرة القائلة بالموضوعية الكلية غير صحيحة.

ومن ثم كنت في اليوميات أتفحص ما مرّ بي من الواقع والوهم، أجري اختباراتي، وأعلم بتقدمي الملحوظ أو عدمه. كانت مخبراً! وأمكنتني أن أغامر في الرواية بإحساس بالأصالة السيكولوجية وألا أروئي (أجعل روائياً) إلا الظواهر والمواقع والأمكنة. والمركبات التي من شأنها الإثراء، تتماثل مع التكثيف في الشعر والتجريد في الرسم.

وضرورة الروية، في حالتي، أعانتني كذلك على الترميز وإضافة الأبعاد. وصورة هنري ملر في اليوميات هي صورة هنري ملر، ولكن المركب قد يصبح ماهو أكثر من فنان أو كاتب أو رسّام، أكثر من شخص واحد. المركب لم يعد الأصل. إنه شيء سواه.

ما يضيع بإعادة ترجمة هذه المركبات وتصنيف كل سمة إلى ما تنتمي إليه متمثل في سيرة بروست التي كتبها جورج د. بينتر. فبإخراج بينتر كل «السمات» من صندوق التبويب قضى على الجانب السحري.

إن الشخص غير المبدع هو وحده من ينفق عشر سنين لإعادة تبويب العناصر الكيميائية بعيداً عمّا خلقه بروست من عالم ذي عمق غير محدود. لماذا نقرأه؟ لأن شخصية بروست نفسه أوحت إلينا بالحب والرغبة في المودة. فقد تبينّا عظمة الروايات، ولكننا كنا نحب بروست، فضلاً عن رواياته، على أنني لا أظن أن حب الروائي هو الذي يدفع النقاد ليمثلوا دور البوليس السري مع الحيوات الشخصية والنشوء الشخصي للفن. ليس هذا غير ممارسة فن البوليس السري، عندما يستمر يصبح لهواً أثيراً للأكاديميين، قد يدفع الروائيين إلى كتابة اعترافاتهم للمزيد من الدقة.

هكذا كان للتروئة (كتابة الرواية) دافعان: أحدهما حماية الشخصيات؛ والآخر الترميز، إبداع الأسطورة. نحن ليس لدينا في عصرنا مثال على خلق الأسطورة والروعة والتوسّع والنمو أعظم من رواية «مس ماكينتوش، ياعزيزتي» لمارغريت يانغ. شخصيات فولكلورية عادية مألوفة تغدو ممتدة بفضل موهبتها الشعرية وميتافيزيقيتها وسرياليتها، وتحرز الشمول، وتمسي سمفونية. إن مرتفعات مقاييسها وأعماقها، ولا محدودية مداخلها الكلامية وجسورها هي التي تجعلها أوعية الأبعاد الجديرة بأن يعتمدها الشعر لا العلم.

إذا كانت أولى يومياتي وأولى رواياتي لم تتعايشا بانسجام، فما ذلك إلا لأنني لم أستطع أن أرى تأثيرهما المشترك في بعضهما (كما لا نستطيع أن نرى التأثيرات المتبادلة التي تنشرها بلدان في حالة الحرب كما حدث مع أمريكا واليابان). كنت أكتب على نحو أفضل في المذكرات لأنني كنت أكتب الخارج في العمل الشكلي، ثم كتبت بأصالة أكثر في الروايات لأنني أكدت صلة الحياة غير الشكلية المرتجلة بالعلاقات والمدن، بالحاضر.

في اليوميات وثّقت زيارة إلى جامعي نفايات الشوارع. وفي القصة أظهرت كيف أصحبت الزيارة أكثر من ذلك.

وفي اليوميات أخذ الانشغال بفن التعبير ينسجم شيئاً فشيئاً مع الرواية. وكنت في اليوميات قد لاحظت أن الأحلام هي في حد ذاتها مضجرة ولكنها في صلتها بالحياة دينامية. وفي اليوميات كانت قد أربكتني في البداية الطريقة المعقدة التي يسرد فيها موريكان قصصه (كما كنت فيما بعد متحيرة من الطريقة ذات الشكل الحر التي روى فيها فاردا قصصه) وبذلت جهداً متعمداً لأجد شبهاً لها، فهي سلسلة من الصور تشبه كلامه. وفي كلتا الحالتين فقد مارسا في الحديث تداعي السرياليين الحر. ولقد كان من الصعب الإمساك بالصور والأفكار التي لم تتعلق بالطريقة المألوفة بل التي ولد بعضها من بعض على نحو عفوي.

استخدمت رمز عجلة فيريس لأبين كم ترك موريكان الناس بعيدين عن قلب العجلة، وأخذهم إلى رحلة ووضعهم في منأى عن المعرفة الصميمية له عندما كانوا في البداية. وفي القصة شذبت هذا ووسعته.

إن هذا التفاعل المعقد من الممكن أن يكون شؤماً لشكل أو لآخر. ولقد ظلا على قيد الحياة لأن الثنائية نفسها موجودة بين الفن الشكلي وحبي للصلة الإنسانية المباشرة.

وكنت على الدوام أكتب في الفن القصصي بالإضافة إلى اليومية. في العاشرة كتبت قصص المغامرات. وهي مبتدعة تماماً. لا علاقة لها بواقع حياتي.

ولعل هذا يُدرس على أنه الطريقة التي يعثر عليها الفنان ليسير على حبل البهلوان بين جانبي

الثنائية (الثنائية التي جرَّبها على نحو أو آخر كل إنسان تقريباً).

والفارق بين الحقيقة الرمزية (التعبير عن الحياة الداخلية، عما وراء الشعور) والحقيقة الملموسة التي يمكن التحقق منها ما زال يقلقني. على أنهما ظلا يسيران في خطين متوازيين. واليومية بخلقها نسيجاً واسعاً، وبكشفها الدائم للعلاقة بين الماضي والحاضر، وبنسجها الدقيق للتفاعل الخفي، وملاحظتها لتكرر الموضوعات، قد طورت الإحساس بها في الشخصية من جوانب متصلة بدلاً من النتائج أو الحلول التي أضعفها أقل إدراك لنسبية الحقيقة. إن هذه الحكاية التي لا بداية لها ولا نهاية والتي تنطوي على كل الأشياء، وتتصل بكل الأشياء كانت الترياق القوي لتفكك الإنسان الحديث وانحلاله. لقد تمكنت أن أتابع النماذج الحقيقية وأكتسب التبصرات المحجوبة في جل الروايات المتشظية أو السطحية ذات الذرى والحلول المفتعلة.

والاستجابة الفورية الانفعالية للتجربة تكشف أن القدرة على إعادة الخلق إنما تكمن في الحساسيات لا في الذاكرة أو الملاحظة الفكريتين. وقد وجدت أن الاستجابة الشخصية هي قلب الفردية، أو الأصالة والشخصية. والعلاقة الشخصية العميقة بكل الأشياء تبلغ أبعد مما يبلغه الشخص في العلاقة العامة.

كذلك تعلمنا اليومية أنه في لحظات الأزمة الانفعالية يكشف الناس ذواتهم بشكل أدقّ. وقد تعلمت أن أختار هذه اللحظات المرتفعة في الرواية لأنها لحظات البوح. وفي اللحظة التي ترتفع فيها الذات الحقيقية إلى السطح تحطم أدوارها الزائفة، وتنفجر، وترتدي الواقع والذاتية. واللحظات النارية للتجربة العاطفية هي لحظات شمولية الشخصية وكليتها. وبهذا التأكيد على اللحظات النارية، على الانفجارات، توصَّلت إلى أكبر حقيقة ممكنة للمشاعر والأحاسيس. وما يشغل الروائي حول كيفية التقاط اللحظات الحية قد أجابت عنه اليوميات. إنك تكتب عندما تكون حية. إنك لا تحفظها في الكحول إلى اللحظة التي تكون فيها مستعداً للكتابة عنها. وقد اكتشفت في اليوميات بضع عناصر جوهرية أساسية لحيوية الكتابة. ومن أهمها الطبيعية والعفوية. وهاتان، بالتالي نشأتا عن حرية اختياري. فلأنني لم أكن مرغمة على الكتابة عن شيء معين، تمكنت أن أكتب عن أي شيء همني بصدق، وعما شعرت بأهميته بقوة. وهذه الحساسة أنتجت الحيوية

التي كثيراً ما ذبلت في العمل الشكلي. والارتجال، والتداعي الحر للصور والأفكار، وطاعة المزاج والدوافع، كل ذلك أدى إلى الثراء الذي لا يعد. واليومية بعدم بحثها إلا في الفوري والدافئ والقريب، وبكتابتها في حالة الاهتياج، قد طورت حب اللحظة الحية.

وثمة قوى سلبية تغم الروائي، ولا تؤثر في كتابة اليوميات التي تحد منها وتعلم المرء المقاومة. ومن القوى السلبية المحظور المفروض على بعض الموضوعات، والتسلسل الكرونولوجي الاصطناعي، ومُراجع الكتب غير المثقف. ومثل هذه القوى لا تضطهد البحث العلمي. ولكنها في الأدب قائمة على هذا الأساس. وقد تكلمت عن ثلاث من القوى السلبية، أما الرابعة فهي الروح التجارية.

وبالتحرر من كل هذه المظالم، تؤكد كتابة اليوميات على القوة الإيجابية الدافعة وعلى المولد البهيج للحرية.

وكنت أكتشف الوجه الثنائي للحقيقة: الوجه الناجم عن الفوري والشخصي، والوجه الذي يمكن أن يبين بعد ذلك بالموضوعية التي لم تولد من العزل والفصل بل من إدراك ذاتية المرء ونخلها للمحافظة على العناصر الحية سليمة. والانهماك الشخصي هو أصل الانفعال المانح الحياة.

وتعلمت درساً آخر من كتابة اليوميات هو الاستمرار الفعلي في الكتابة، لا انتظار الإلهام، والمناخ المناسب، وأبراج التنجيم، والمزاج، بل ممارسة الجلوس إلى الآلة الكاتبة والكتابة عدة ساعات. ثم حين تأتي اللحظة العظيمة، اللحظة الناضجة، تكون الكتابة رشيقة، متناغمة، دافئة.

لَمَ لَمْ أقتصر على كتابة اليوميات؟ لأنه كان ثمة عالم وراء الشخصي يمكن أن يمسّه ويتعامل معه الفنُّ الشكلي، فنُّ الرواية.

لَمَ لَمْ أبقَ داخل «منزل سفاح القربى» لأكتب القصائد النثرية، والمادة الحالمة من مثل «أناشيد مالدورور»؟

لأن دافعي كان محدداً بقول يونغ: «انبثق من الحلم». وقد تناولته على أنه علاقة الحلم بالحياة، والعالم الداخلي بالعالم الخارجي، والأسرار الشخصية في النفس. الظاهر والباطن، والوهم والواقع.

ولولا اليومية والقصيدة النثرية والرواية لم أتمكن من إقامة علاقة بينها. إنها العلاقة التي اهتممتُ بها، الرابطة، الجسور، التفاعل، دينامية العلاقة بين البشر وبين أساليب التعبير التي يستخدمها البشر.

حدود الرواية

لقد أعادتني حدود الرواية إلى اليوميات. ومن ذلك أنني عندما أنهيت رواية «شتاء المكر» لم أشعر أنني أنهيتها بالعلاقة بين الأب وابنته، لأنني في اليوميات كان لديّ مثال على الاتصال الذي لم يكن النهاية بل تبدل. ولعل الروائي ينتهي من الشخصية عندما تنتهي الرواية. وأنا لم أكن كذلك. فاستمرار العلاقة وتبدلاتها، كما هو الأمر عند بروست، جعلني أشعر أن ثمة على الدوام حقيقة أخرى حول الراوية، وأنها تتطلب تعبيراً جديداً، واكتشافاً آخر لأبي. ولم يكن التصور بأن هذه الثيمة قد اكتملت حتى ليخطر لي، لأنني استطعت أن أرى استمراره في اليوميات التي لا نهاية لها. وجعلتني اليوميات أدرك الانفعال العفوي والدائم، والتبدل الدائم في الشخصية. عندما تكتب رواية. أو قصة قصيرة ، فإنك توقف الحركة في فترة القصة، مدة من الزمان. إن ثمة شيئاً سكونياً في ذلك. وقد بدا لي بروست الكاتب الوحيد الذي يملك التدفق والاتصالات غير المحدودة. والروايات الأخرى لم تكن تجري بما فيه الكفاية. وحتى في «رباعية الاستكندرية» لـ «ديرل» كان الوعد بأننا سوف ننظر إلى كل شخصية من وجهة نظر مختلفة كل الاختلاف، وتحققت ظاهرياً الرؤية المشكالية، والبؤرة المتبدلة، وبالرغم من ذلك لم تنجح في الأعماق. فقد حاول ديرل أن يبرهن أنه باليوميات والمذكرات لا يوحي بالاكتشافات ولا بأنها تنتمي إلى الشخصيات المختلفة بل تبدو من كتابة الروائي. فاليوميات لا يمكن أن تقلد. ولكني بقراءتي الروايات شعرت في العديد من الأحوال بالحياة الساكنة بدلاً من الحركة الدائمة.

وكنت أستمتع بكتابة اليوميات أكثر من الرواية لأنها غير مخططة، عفوية. وحتى إذا ما خططت للرواية، حاولت التحرر من البناء أو التصميم ولم أترك إلا ما سينبثق عضوياً من اختيار المادة، لم أكن حرة.

قد أكون حرة في النسخة الأولى من الرواية، ولكن التحرير ممارسة، فن. حتى ولو كان يتألف في معظمه من الاختصار وحذف ما لم «يحدث» (لأنني لا أؤمن كثيراً بإعادة الكتابة). وكانت إعادة الكتابة عندي هي العبث بالجدة والحيوية. وآثرت الاختصار. فثمة عنصر التحرير الواعي بعد الكتابة التلقائية. ثمة عنصر الاختيار، الحكم العابر. وهو يجلب قدراً كبيراً من السرور. ويبدو أن السرور يكمن في حرية الاختيار.

وجانب من السرور يأتي من إدراك أنك أشدت شيئاً لن يسقط منفرداً. وفي الروايات ، أنا مدركة أنني محترفة. لا في اليوميات.

والكتابة العفوية في الرواية من شأنها أن تحدث في النهاية شكلاً؛ وموضوعها وحالتها يبدعان الشكل. وأنت لستَ على ثقة بأن القطع ستنسجم مع بعضها، وستشكل تصميماً (إنني أتحدث عن الشكل العضوي لا عن الحبكة أو البناء المفروضين). ثمة توتر. لقد سببت لي سابينا قدراً كبيراً من الإرهاق لأنني أردت أن أصف التشظي دون الانحلال الذي يصاحبه عادة. فكان لكل شظية حياتها. وكان على الشظايا أن تتماسك بشيء من التوتر بدلاً من الوحدة التي ألفناها. وكنت أرسم تفتتات الذرات في الشخصية، ولكنني لم أكن أود أن أصنع قنبلة. وكان خطر ذلك يلاحقني في الكتاب كلَّ لحظة. فلو لم يكن لسابينا مركز تواصل منه السير لتدمرت كما حدث لبلانش دوبوا مع أولئك الذين لم يفهموا خيالها. وكذلك فإن وصف مارغريت دوراس لحالة «لول» الفصامية في رواية «اغتصاب لول شتاين» قد أدّى إلى ذلك الحد الذي لم تعد فيه لول ممكنة الفهم. لقد تمزقت الرابطة بكاملها.

والرأي عندي أن الجنون في الرواية كجريمة القتل. إنه سهل وليس حلاً جديراً بالاحترام. لأنه ليس حلاً . إنه ستارة.والدرامة عندي هي الصراع بين سلامة العقل والجنون، هي الصراع والصفاء، الفرد والمجتمع، التوترات، ولكن الجمال كامن في احتمال جهد التوحيد، وبلوغ درجة أخرى من الإدراك. وكنت أشعر أن الرواية يجب أن تتناول كل طريق في الرحلة إلى قمة الجبل، أو النهر المختفي في الأجمة، وأن تستبدل ، بطريقة ما ، النهاية التي خدعت المرء بالمشهد الكامل، بالتجربة الكاملة. لقد قتلت أبطالي وبطلاتي عندما كنت في الرابعة عشرة. وأعتقد أنني لم أفعل ما

فعلت إلا لأنني لم أكن أعرف حينها أن أفعل غير ذلك.

ولست أدري كيف نما المفهوم الذي يرى أن الموضوعية لا يمكن أن تأتي إلا في غياب المرء، وأن محو ذات المرء وعدم كونه في المجال سوف يمنحان الوصف أكبر صلة بالحقيقة الموضوعية. لأنني أؤمن بالعكس. وكانت دينا متزجر ترى هنري ملر في اليوميات من خلال عيني، ولكنني أؤكد أن السبيل الوحيد لتصبح ذا صلة صميمية حقاً بشخصية إنسان ما هو أن تراه بدقة في صلته بالآخرين. وألف واقعة موضوعية لا تكشف ملر قدر اللحظة المرتفعة في العلاقة الشخصية، في علاقته بإنسان ما، في لحظة الأزمة. وإنني لاأذكر كاتباً مسرحياً قال إنه كان يفضّل أن أكون غائبة في قصة «الجبانة». وكان قولاً غير معقول لأن القصة كانت عن «الجبانة» في علاقتها بشخص اعترفت له أخيراً، وفتحت صدرها، وكان له إسهام في الدرامة. فلولاي في القصة، لظلت الجبانة خرساء متكتمة، مبهمة مجهولة. كان ثمة ضرورة للحضور، للتدوين والتسجيل، لعين وأذن، لحضور يوقظ الإفشاء. أنا لا أؤمن بالتحقيق الصحفي. أؤمن بقدرة بعض الناس على كسب المعلومات والأسرار والاعترافات.

وتوقف الصراع الدائر بين اليوميات والرواية تدريجياً. وكانت 1966 تجربة الروائية التي أعانتني على كتابة اليوميات. وكانت الروائية هي التي عرفت متى تباطأت السرعة، ومتى كانت التفصيلات عادية، ومتى كان الوصف متكرراً. إنني لم أبدِّل شيئاً جوهرياً، وإنما حذفت المادة الداخيلة الزائدة فقط.

والدرس الأخير الذي يتعلمه المرء هو أن كل شيء قد يغذي الكاتب. المعجم، كلمة جديدة، رحلة، صدام ، حديث في الشارع، كتاب، عبارة مسموعة. إنه «كومبيوتر» موضوع لاستقبال كل الأشياء والانتفاع بها. عرض الرسوم، حفلة موسيقية، صوت، رسالة، مسرحية، منظر طبيعي، ناطحة سحاب، محادثة هاتفية، حوض أسماك، صورة ضوئية، قصة صحفية.

إنني متقدة الإيمان بالتأثير الغني لفن في آخر، بالتلاقح بين الفنون، الذي يعبر عن نفسه في وحدة الفنون، في استخدام الأضواء، والأصوات، والحوادث، والمسرح، والنحت على الخشبة (كما في إعداد نوغاتشي لأعمال مارتا غراهام).

قال برغسون إن للوضوح صنفين. «إن فهم الفنان، فهم الذهن الحدسي سيظل يبدو غامضاً عند أولئك الذين يُؤثِرون الفهم الديكارتي الواضح.»

وتحدث عن «الحافة السديمية التي تحيط قلب الذكاء النيّر، والتي تؤكد بحضورها أن جانب وجودنا الذي نفهمه بوضوح شديد ليس أعمق الجوانب وأشدّها جوهرية. إن هذا الظل الناقص هو ما يجب أن نخترقه إذا ما أردنا أن نبحث عن الحقيقة. والتوجه إلى الداخل يتضمن توسيع أفقنا الذهني. «وأنكر أن» الحقيقة من الممكن أن تدرك بمجرد الذكاء، بمجرد الفكر الشعوري.»

الفصل السابع

رواية المستقبل

في حالة التشوش الحاضرة في أمور العالم الأدبي والحياة اليومية في العالم، أجد الفرج في التحدث عن المستقبل. إنني ميالة إلى التفكير في المستقبل لأن هنالك متسعاً للأمل، وإمكانية للتأليف الجديد.

ولكن قبل أن نبدع مستقبلاً، علينا أن نتخلص من تلويث الإنسانية بالبغض. ففي رواية العصر الكثير من الكاريكاتور والمحاكاة الساخرة (الباروديا). وما الكاريكاتور إلا شكلاً من أشكال الضغينة. وعندما يوجد منها الكثير، فإنه يقتل اشتهاء الحياة ويدمّر قيمة الرواية. إن «عبادة القبح» قد برزت من الموافقة على أن ثمة قبحاً، تماماً كما نشأ التلذذ بالوحشية من الموافقة على أن ثمة وحشية في العالم. إلا أن هاجس القبح يتعلق جوهرياً برؤية الكاتب للعالم، وعندما يفقد الكاتب منظوره وميزاته، فإنه ينضم إلى القبح. والنموذج الوحيد الذي يخرج به ثوراته على المجتمع، وغضبه وانتقامه منه هو النموذج الإجرامي؛ وأنا أرى أن بعضاً من كتّاب اليوم يفعلون الشيء نفسه.

نحن الآن في عهد وسيط. وثمة هوة بين الشعر والنثر الذي فقدت فيه الكتابة قوتها السحرية، هوة بين الفن والعلم، وهوة بين الشعور واللاشعور. وهذه الأمور سوف تندمج ذات يوم.

وثمة نعي مألوف للرواية لأنها (كالروائيين الرديئين) تستسهل قتل شخصية المرء بدلاً من أن تشخّص حالته وتحرره من الدوافع التدميرية. وهكذا نحن نقتل الرواية لأننا لا نود أن نقول إنها تعكس «المجتمع المريض» ونفوسنا المجزأة. والأجزاء المستقلة تحدث عادة نقص التغذية.

والحياة هي علاقة بين الناس والموضوعات. ونحن نضع الكتّاب الذين يعملون فيها وراء الشعور (جويس، وكافكا وفرجينيا وولف، وبروست) في جانب، والفوتوغرافيين الواقعيين وناسخي الطبيعة في جانب آخر. وما يفزعنا أن الكتّاب الذين أقاموا في اللاشعور قد أصبحوا شيئاً فشيئاً مشبهين للرسّامين المعاصرين، ومعدّي المسرح المعاصرين، والمسرح المعاصر الذي انقطع منذ زمن طويل عن نسخ الطبيعة فالكتّاب الذين استكشفوا العوالم التي كانت مستساغة في الرسم التكعيبي ، أو الانطباعي، أو التجريدي، أو السريالي، أو الواقعي المرهف كانوا فوق النقد. لقد كانوا «ذاتيين» ، «شخصيين» ، « مقصورين على فئة قليلة» وخارج «العوامل الرئيسية في الأدب الأمريكي».

وما أن وصلوا إلينا من فرنسا مُزخرفين، مصنفين، مدروسين نقدياً ، حتى قرأنا الرواية الحديثة. وأصبحت لنا روايتنا الحديثة إلا أننا استخففنا كل الاستخفاف بمارغريت يانغ، ومود هتشنز، وآنا كافان، وماريان هوزر، وجرزي كوزنسكي، وترومان كابوت (من الأوائل)، وكيرواك (من الأوائل)، وناثانيل وست، ودجونا بارنس ، ووليم غوين.

وكان الأدب الفرنسي قد انطوى على التحليل النفسي إلى أقصى درجة لارتباطه بالبراعات اللغوية الفائقة (المقطبة بسبب التأثير البيوريتاني) محققاً ما أمكنه من الاستكشافات. وما من براعة تقنية يمكن أن تعادل البراعات اللغوية الباهرة عند جان جيرودو، أو بروست ، أو بليز سندرار، أو هنري ميشو.

إن الاختلاف الصارم بين الرواية الواقعية والرواية السريالية لم يكن له مكان في فرنسا. وقد ظهرت «قصة أرغول» ، وهي رواية سريالية خالصة في الوقت الذي ظهرت فيه «الغثيان» لسارتر. ومن الممكن لواحدة منهما أن تكون ترياقاً للأخرى. أي أن تكون السريالية علاجاً للغثيان.

ولعل التحام الأضداد هو الذي أسهم في إبداع كتابنا المعاصرين. أولئك الكتّاب الذين يدركون أننا نحيا في عالم متعدد الأبعاد، وأن استخدام الرموز في الرياضيات لا يختلف عن استخدام الرموز لوصف اللاشعور الذي يصر على التعبير عن نفسه بهذه الطريقة.

ولقد كان ربط الرمزية بالرومنتيكية ونبذها لذلك خطأ صححه التحليل النفسي فوراً. وينبغي

أن تظل الرمزية هنا. فبسبب العلم تقبّل الرسّام التجريد. وبسبب التآلف مع صور أشعة إكس النفسية لمشاعرنا، تقبل الشاعر التجريد والرمزية. لقد كان الدخول في عقل الإنسان دون القدرة على بلوغ السطح (العمل) عقيماً. ومثل هذه الكلوستروفوبيا (رُهاب الاحتجاز) قد خلقها كافكا، الذي لم يَرَ إلا كابوس مدن الإنسان الرتيبة والحياة الجماعية. والبقاء على السطح هو ممل وعقيم أيضاً. وأنا أشعر أن أمريكا تدخل عهداً مدهشاً للتخيل واتّساع الوعي بوساطة النثر الشعري.

صار الشعر نقشاً صغيراً غير ملائم لملحمة أمريكا. وقد استخدم بعض الكتّاب من أمثال مارغريت يانغ النثر الشعري من دون تراكيب جويس وأساليبه المتعددة. تناولت يانغ أشخاصاً من الحياة الشعبية الأمريكية، وشخصيات حمقاء ـ المقاتل الممتاز، وطبيب البلد، والخادمة العجوز، والمحامي، والمصرفي، والممرضة، والمنادية بمنح المرأة حق الاقتراع، وساحق العظام ـ وغمرتهم بالمياه المنعشة من اللاشعور، فبدو كأنهم أشخاص الأسطورة، في محيط أحلام اليقظة، والرؤى، والأفكار الخيالية، والمونولوغات، وهكذا استطعنا أن نرى الأعماق بكل ما في العقل الإنساني من غنى. ولهذا الكتاب شكل محيطي، متماثل مع محتوياته (فنحن لا نستطيع أن نقيس عمق المحيط بعدد من الدرجات ولا أن نقيس أعماق اللاشعور). والعناصر التراجيكوميدية عفوية، طبيعية، بعيدة المدى. إن الكاتبة تتعمق في الواقع البسيط، في الأرض، ولكن بقوة في السباحة الفضائية لا تؤتى إلى لقلة قليلة من الشعراء. وتستخدم كل شيء وتحوله إلى درامة رمزية، وتهبه المعنى. والناس غارقون في لا شعورهم. فطبيب البلد العجوز السكير قد أوشك على السقوط في النهر بعربته وحصانه ذات ليلة عاصفة، ولكنه خاض في لا شعوره غير المحدود وغرق في الصور، والذكريات، الشخصية والجماعية، والشخصية والكونية.

وما تزال الرواية خلف المسرح، والفيلم، والرسم، وخلف الرقص الحديث والعمارة الحديثة.

على أن رواية عميقة كرواية «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» تحتوي على الخيال الجامح الموجود في «مجنونة شيلو» لجيرودو، وعلى هنيهات شارلي شابلن الكوميدية، والحكمة الغريبة «أليس في أرض العجائب»، ورحلات جويس إلى الجهة المقابلة من الكرة الأرضية، تلاقي مقاومة من عديد من النقاد والقراء بسبب السفر في العمق، إلى مفهوم متعدد الأبعاد للشخصية والتعبير.

إن أقوى الحركات الأدبية، التي أسميها «المقاوميّة» Resistantialisme، تتألف من أولئك الخائفين من الذهاب إلى الداخل، الذين يتملكهم رعب من المودة أو الوصال بالكائنات الإنسانية. إنهم يشعرون أن مثل هذا الاقتراب سوف يُغشي تبصرهم أو يستغرق مشاعرهم. فيدافعون عن أنفسهم ضد المشاعر في تهكم وفظاظة.

إن غياب الاستغراق هو الذي سبب الكثير من العزلة، والافتقار إلى الوصال بالآخرين وبالحياة. وقد اصرَّ د.هـ. لورنس أن علينا أن نحظى بالتجربة العاطفية أولاً ومن ثم التحليل. والخوف من التجربة الذاتية يدل على الافتقار إلى الإيمان بالنفس. أنت لن تفقد نفسك في رواية ذاتية. فالتجربة لا يمكن إلا أن تكون مؤثرة، وقيمة في تناسيها مع مدى استغراقنا وعمقه.

في النثر الشعري يتكوّن السؤال من أحاسيسنا وخيالنا. والاستخدام الشعري للكلمات مطلوب للإغراء بالمشاركة. وإذا كان المرء يفضل الموضوعية فعلية أن يقرأ التاريخ، وعلم النفس، والفلسفة، والعلم. أما الرواية فلها هدف مختلف. وظيفة الرواية هي أن تمنحك تجربة انفعالية. أن تضعك في احتكاك مباشر بحيوات قد لا تكون لديك فرصة أخرى لتحياها. إن المقصود من كتابة الرواية هو اكتساحك كما يكتسحك طقس من الطقوس. والعلاقة الحية بكل الأشياء تفعم الكتابة بالحياة والدفء. والعلاقة الشخصية بكل الأشياء تهب الحياة.

تريك الرواية العلمية الجيدة عالم الغد قائماً على الاحتمالات العلمية. وتريك الكتابة الاستكشافية الجيدة إنسان الغد، الإنسان الذي قد تكونه، قائماً على الاحتمالات السيكولوجية.إننا لن نستطيع أن نألف العالم الحديث ضمن أنفسنا إلا إذا نزعنا خوفنا من استكشافه. نحن نعاني من الحاجة إلى الوصل. وإنه لشعور عام ذلك الذي يفسّره شبح القنبلة. ولكن الخطر سوف يشحذ بالفعل قدرتنا على الحياة والشعور ويقويها، ولن يخدّرها أو يضعفها.

ومن الممكن للرواية أن تصحح العجز والبشاعة. من الممكن أن تشير إلى السبيل إلى كل إمكانيات الحياة، والوسائل التقنية للتعبير، والفن. إن القول بأن الحياة ووقائعها قد تثقل علينا ليس سبباً ملزماً لنا أن نصبح ثقلاء. إن إضاءة الموقف، والرغبة في الخلق تساعدان الإنسان على

النجاة من سجن الواجبات والأعباء وفي النهاية على تغيير الشروط نفسها. لقد قيل كثيراً حول معالجة العصاب، ولكن العصاب هو ببساطة حالة سلبية من الوجود. والكاتب الخلاق هو الذي يعلّم العقل الإنساني الاتساع والتحرر.

والتخيل يعلم المرء أن ثمة دائماً طريقاً للخروج. ففي الفيلم الياباني «نساء الكثبان» يصبح العالم الذي يدرس حياة حشرة من الحشرات واقعاً في شرك حاجات جماعة من القرية وينجو من الجنون بفضل اهتمامه بحل مشكلة واحد من القرويين.

وحتى اللغة ضرورية لهذا الاتساع. فعندما ملك بليز سندرار، هذا الكاتب المدهش إعجاب هنري ملر، وهو بشكل رئيسي رجل العمل والمغامرة، فعبّ من براعاته اللغوية الفائقة، فإنه أصبح كاتب التلقينات التي قرأها فقط. وكان هنري ملر حزيناً أن يكتشف في نفسه رجل العمل والمغامرة الذي تمكن أن يستخدم لغة رجل الشارع. على أن ملر لم يبق مقيداً بلغته المحلية، العامية. فقد شرع في إثرائها. وعندما فعل هذا بالتحليق السريالي للغة في فن مزج الألحان ببساطة اللغة اليومية وأرضيتها، تفجّع النقاد من أمثال ماكسويل غيسمر، العدو الطبيعي للشعر كافة، على الانحرافات الأمريكية عن المذهب الطبيعي.

إن لغة الرجل في الشارع محدودة. فكل ما في الحياة يتجه إلى وضعها في قوالب. والناس يتقبلون الحيوات المحدودة لأنهم يستسهلون الاستسلام إلى القوالب. أولئك الناس الذين بالعادة يعيشون وبالرتابة يموتون.

الكاتب نبياً

قد يكون الكاتب نبياً. فعندما بدأ فرانتس كافكا يصف تجربة الإنسان الذي يشعر بالضآلة، والضياع، والتشوش في عالم فسيح من المؤسسات المجهولة والبيروقراطية، بدا رد فعله ذاتياً، مبالغاً فيه ، شاذاً. ولكننا الآن قد أدركنا أن في مثل هذا العالم إحساساً قد أصبح أليفاً لنا. إنني لم أفهم كافكا عندما قرأته أول مرة بل عندما بحثت عن دائرة في «إمباير ستيت بيلدنغ» خلال

أروقة بدت متطابقة على نحو مطلق. ولم يكن كافكا في طليعة زمانه. كان حسّاساً نحو تطورات التوحيد القياسي، وأثرها في نفوسنا، وتجردها المطّرد من الصفات الإنسانية. لقد كنا مبطئين في إدراكنا النوع الجديد من القلق الهائل، المجهول، والتنظيمات التي لا رأس لها والتي تصنع الكائن الإنساني. والكاتب، في حال كافكا، قد تقبل رد فعله الحسّاس (غير المخدَّر) على الوضع الجديد الذي انبثق لتوّه. وكل من يعمل في البيروقراطية، في دوائر الهجرة والجوازات، وأوراق الضرائب يستطيع أن ينمي ويوسّع قلقه، وشعوره بأنه واقع في شرك آلة هائلة، داخل الدرامة التي صنعها كافكا. والكتّاب الآخرون قد ينبذون هذا المزاج، هذه الحالة العقلية غير المبالية التي لا يرضون بها البتة. إن التجربة الذاتية ليست فريدة. وما قد يكون فريداً إنما هو طريقته في التعبير عنها. عليه أن يشعر بطريقته، بكلماته الجديدة المبتكرة من أجل الانفعال الكامن، المحتمل، وحتى غير المعلن. عليه أن يضيء عوالم تعبيره التي قد لا تكون مضاءة من قبل .

بتعطيل حاسة ما، كحاسة البصر المادي، يسعى الفنان إلى تطوير حواسّه الأخرى، مثل الأعمى عندما يطور أشكال الحساسية الأخرى، والأخرس حين يطور لغة الإيماء والتعبيرات الأخرى. والكتابة هي موضوع لتأثيرات الفنون الأخرى. وهذا روب ـ غرييه يكتب السيناريوهات. ورواياته الهيكلية قد استمدت بنيتها من السيناريو المقنع. وفي الأفلام قد تقبلنا التحولات المفاجئة، والقطع المباغت، والاضمحلالات، والاسترجاعات، والتسلسلات الحلمية السائلة، وتركيبات الصور.

ونَولُنا أن نستمر في جعل محتويات اللاشعور واضحة وضوح محتويات الشعور.

ومن الممكن لنا أن نشبّه النثر الشعري بالجاز. فالجاز لا يعمل إلا إذا اهتز . يجب أن تكون الضربة عنيفة ومدفوعة على الدوام عبر خط مألوف من الاهتزاز الرباعي حتى تصبح الرسالة الإيقاعية محسوسة أكثر مما هي مسموعة. والجاز الكلاسيكي لا يمكن أن يهز لأن في تأليفه الموسيقي صرامة. وقد قال الدوق إلينغتون: «إننا ماضون في هذا العمل حتى يصبح نبضك ونبضي نبضاً واحداً!»

إنني أركز على الكتّاب الذين حاولوا صهر الشعور واللاشعور. وروايات مود هتشنز، اللماحة الذكية، هي مزيج بارع من الواقع والجداول اللاشعورية للوعي. و«آنا كافان» قد استكشفت العوالم الليلية لأحلامنا، ونزواتنا، وخيالنا، ولا عقلنا. ومثل هذا الاستكشاف يتطلب في التعبير

شجاعة وبراعة عظيمتين. وكما تبرهن حوادث العالم على أنها غير عقلية، فإن من اللامعقول أن تعالج هذه الحوادث معالجة عقلانية منطقية. على أن الناس يؤثرون الفكرة العامة عن اللامعقول على البحث عن المعنى، وعن الفعل الرمزي الذي هو واضح كل الوضوح لكل من يريد أن يفك مغاليق اللاشعور. والكاتب الذي يتابع خطط اللاشعور ونماذجه يبلغ الإلهام نفسه.

وقد قامت آنا كافان بوصفها كاتبة ليلية ببداية هامة في روايتها «منزل النوم» وبلغت هذا النوع من الإلهام الذي يعادل كتاب كافكا الذي عنوانه «أجزاء الحرم» والذي يقع فيه الكائن البشري اللامعقول في شرك اللاواقع فيظل يكافح للمحافظة على الحوار بينه وبين أولئك الذين لا يفهمونه. وفي الكتب الأخيرة يتوقف حالمو اليقظة عن الصراع ويتحدثون ببساطة عن مغامراتهم. إنهم يعيشون مع أشباحهم، وهلوساتهم، ونبوءاتهم.

نحن نُعجب بالغواص في البحر العميق مستكشفاً عمق المحيط. ولا نُعجب كل الإعجاب بأولئك القادرين على وصف تجاربهم الليلية، الذين يظهرون أن السطح لا يحتوي على مفتاح للتجربة الأصيلة، وذلك لأن الحقيقة تكمن فيما نشعر لا فيما نرى. والألفة بالمناظر الداخلية سوف تضيء في النهاية أسرار العقل الإنساني. إن بوسع العالم أن يبين الاكتشافات السيكولوجية، ولكن الكاتب هو فيها. إنه بيان مباشر. وتلك هي ليس رحلة شخصية وحيدة إلى نقائض العقل. فاللاشعور محيط كوني كلنا راسخون فيه.

في عالم وليم غوين ينصهر الواقع، والوهم، والحلم كما في الشعر. والمقاطع ذات الانسجام الشعري نجدها في كل كتبه. إنه نبي الجو، والمناخ، والمزاج، والتغيرات البارعة.

وفي أمريكا لدينا بضعة مقوّمين ولكن لدينا العديد من الكتّاب الحدسيين، الليليين من أمثال دجونا بارنس، وجون هوكز، وإيزابيل بولتن، وناثانيل وست. ونحن لم نسبغ على دجونا بارنس التقدير الذي أسبغناه على إسحق داينسن لأنها كانت أقلّ تقليدية وأشد أصالة . لقد كان أسحق داينسن كاتباً كلاسيكياً ذا مصادر تقليدية؛ وكانت دجونا بارنس شاعرة. ونحن لم نولِ «مود هتشنز» الاهتمام الذي أوليناه لمارغريت دوراس. لماذا؟ أما زلنا غير قادرين على تكوين حكمنا على الكتّاب المعاصرين (كما هي فرنسا قادرة) حتى نشعر بمزيد من الاطمئنان في إعجابنا بالكتّاب المكرَّسين؟

لقد حافظت فرنسا على التوازن بين كتّابها الطبيعيين وكتّابها التخيليين، بين كتّابها الكلاسيكيين وكتّابها المبتكرين. أما نحن فلم نحافظ.

كان كامو كاتباً فرنسياً اهتمّ بالكتّاب الأمريكيين، ثم بعد كتابة «الغريب» قال: «إن التقنية الأمريكية ذات بعد واحد. إنها لا تهدي إلى شيء».

كلما زاد السطح انصقالاً، وملوسة، وزخرفة زادت صعوبة اندماجه بما في تحت الأرض من إيقاع، وموسيقى، وتقلب، وتحرك، وتموج، وترقرق.

استمعنا ذات مرة إلى برنامج إذاعي عنوانه: «الموسقى ليست لكل شخص». فلم يكن تقليداً لما يَعدّه أرقى منه. لقد كان تبياناً أن بعض الموسيقى يتطلب المعرفة. ونحن علينا ألا ننتج الكتب لكل شخص، الكتب التي تعكس التجربة لا الخوف منها، التحدي لا التهرب، والتي تحتوي على الإدراك بدلاً من العمى.

يعلم روائي المستقبل، كالفيزيائي الحديث، أن الواقع النفسي الجديد لا يمكن أن يستكشف إلا في ظل الضغط الجوي، واشتداد الحرارة، والسرعة، وبالإضافة إلى ذلك بلغة الأبعاد الزمانية والمكانية التي لا تلائمها الأشكال والتقاليد القديمة للرواية.

نحن نشبه ولتر ميتي كما وصفه ثربر، نجول في حيواتنا اليومية وفي الوقت نفسه نحيا حياة ثانية، وثالثة، ورابعة مثل أبطال المغامرات المذهلة. وقد يتساءل بعضنا: «لماذا لا نعاف هذا الإنسان المختبئ وحده إذا كان محتوماً عليه أن يظل سرياً؟». ولكن الحقيقة هي أن هذا الإنسان المختبئ يجعل حاضره مشعوراً به، وإن كان كالمتخفي على متن الباخرة، وعندما ننكر وجوده فإنه ينتقم بطرق غريبة: فنصبح ضجرين من ألبستنا التنكرية على نحو لا يطاق، ووحيدين على نحو لا يطاق لأن علاقاتنا هي بين نفوس متنكرة ومفتقرة جوهرياً إلى الحقيقة والدفء.

نَولُنا أن نكون قادرين على كشف الأعراض: فغياب النفس يؤدي إلى موت العاطفة؛ وموت العاطفة إلى الكتابة الميتة؛ وموت العاطفة يؤدي على نحو محتوم إلى العنف المفرط الذي هو الموضوع الرئيسي لأدبنا اليوم والذي هو أمارة من أمارات الفصام، العنف الذي يبغيه المرء ليشعر أنه حي لأن النفس المجزأة تشعر بموتها وتبحث عن الاهتياج لتثبت وجودها.

لقد دفعنا ثمناً باهظاً لقاء عبادتنا للغَلَظِ واستخفافنا بالحساسية. هو العنف بدلاً من العاطفة.

إننا نحتج على العنف، ولكننا لا نقرأ الكتّاب غير العنيفين. نحتج على غياب الوصل، ولكننا لا نقرأ الكتّاب الذين يبحثون في العلاقات لا عدم العلاقات أو ضد العلاقات.

وللنقاد الاجتماعيين المسغرقين في أنه قد لا يكون في الرواية السيكولوجية أو دراسة الكائن البشري قيمة للمجتمع، نقول إنه ليس في أية رواية ذات وعي اجتماعي وصف للأمراض الاجتماعية أفضل من كتب الكاتب الذاتي مارسيل بروست. وليس في الأدب البروليتاري كله وصف إنساني للخادمة يفوق تصويره لفرنسواز. وما كان ثمة وصف طبيعي أجمل من أوصافه لهذا الإنسان المقعد الذي كانت غرفته المبطّنة بالفلين تعد بشكل ساخر رمزاً للانعزال. الأوصاف تبرهن أن التقمص العاطفي والحساسية أهم من الوثائقية ومن علم الإحصاء المتصل الأبواب.

وثمة تعصب على الكتابة الذاتية، ولكن عندما ينقل إلينا الكاتب الشخصي التقدم الذي حققه بنفسه، والذي وسّع وعيه وأثراه، فإنه يأمل أن يتسع إدراكنا، وأن يتناقص جهلنا بالحياة.

وعندما قرر الذين يُسمّون بالواقعيين أن الحب الرومنتيكي وهم، فإنهم قد تناسوا أن ما نخاله وهماً قد يكون في بعض الأحيان حدساً في الممكن، وأنه في رؤية الممكن تكمن بذرة العظمة والخلق.

وعندما قررنا ألا نؤمن إلاّ بما هو مرئي، فقدنا القدرة على فهم ما يمكن أن يكون . ومن النظرة المشوّهة إلى ما هو كائن أقبلت فظاعات الـ «بوب آرت» POP ART . وقبول ما هو كائن (محطة بنزين كاملة في معرض ، علبة حساء كامبل ولوحات إعلانات في حجرات جلوسنا) هو عمل من السلبية، من الاستسلام، من الدجل، من الافتقار إلى الابتكار والتحول، وكذلك هو عجز عن اطّراح ما هو كائن وإبداع ما يمكن أن يكون. ولكي تتقبل لوحات الإعلانات، كبّرها، وعش معها رافضاً كل سُبل التخطيط الجديدة التي أبدعها العلم. وغلاف مجلة «الأمريكي العلمي» هو الآن مأوى التجريدات الفنية الجمالية. لقد تنازل الفنان عنها. والمجنون الذي شرع في تمزيق لوحات الإعلانات لقبحها هو أحق أن يكون بطلاً من رجل البوب آرت. وقد كان من الممكن له

أن يصبح فناناً بطلاً لو أنه صممها من جديد.

إن السلبية والكسل هما نقيضا الإبداع . ولقد نسينا الدور الإنتاجي والفعال للروائي. إذ ليست مهمته أن يصور الإنسان كما هو فحسب بل كذلك كما يمكن أن يكون. إنه يقدم مثالاً على حربة الاختيار، على الحرية لتجاوز قدره وبيئته، وقهر محدودياته وقيوده. والروائي اليوم، كالفنان الشعبي، قد نسي (إذا كان قد سبق له أن عرف) كيف يحوّل، ويغيّر ، ويلهم. ويظل الشاعر والمغني الفولكلوري هما الشخصان اللذان يستطيعان ذلك. لقد كان الشعر هو الكيمياء الذي علّمنا أن نحول المواد الخام إلى ذهب. ومن دون الشعر الذي يناشد المشاعر لا نستطيع أن نحتفظ بعلاقتنا الحية بكل الأشياء.

عندما نصف عجزنا عن التعبير، فإننا نؤبّد عجزنا عن التعبير. وعندما نؤكد القبح، نؤبّد القبح. والعديد من رواياتنا هي تصويرات كاريكاتورية للحياة يؤبّد القبح. والعديد من رواياتنا هي تصويرات كاريكاتورية للحياة تؤبّد الاشمئزاز والتمرد، والكره والاستلاب.

وثمة شكل للكتابة يشبه فن الموسيقى. إنه قد يؤثر في مشاعرنا مباشرة دون اللجوء أولاً إلى الفكر، ودون القيام بعملية تحليلية أو واعية. وبذلك يكون أشدّ تأثيراً كتجارب حياتنا، التي تدخل الجسم مباشرة قبل أن يكون في طوقنا أن نفحصها.

وبعض من النقاد تتملكهم بإزاء اللغز نوبات من الغضب. واللغز هو ببساطة زاوية معتمة من العالم غير المستكشف، وقد نعثر على معناه ذات يوم. إن نهاية «الغابة الليلية» كانت لغزاً لي عشرين سنة. حتى قابلت امرأة قالت لي: «كلما كنت مع أناس تقليديين جداً شعرت بما يشبه النباح!»

وللفكر أثره الجاف في التجربة. والتحليل بحد ذاته من شأنه التصغير. وهذا ما جعلني أبحث في رواياتي عن التجربة العاطفية والتفسير المنجز خلال العلاقة الدينامية، بينما الحياة تجري في الوقت نفسه تقريباً. ولكن من أجل هذا نحتاج أن نقرأ الرواية كما نقرأ الشعر، لإيقاعها ، وصورها، وأثرها الحسي.

عثرت ثلاث بنات صغيرات على امتحان «تحديد المواقف» الذي كان قد اختاره أحد الكتّاب. وكان المطلوب منهن أن يرسمن شجرة. فرسمت الأولى نسخة طبق الأصل من شجرة، طبيعية

نراها كل يوم. فنظرت إليها الثانية وقالت : «إن شجرتك هي من نوع الشجر الذي أراه كل يوم وقد تعبت منه. أما شجرتي فهي الشجرة التي أودها أن تكون. وأظهرت رسم الشجرة التجريدية، الذي يعبر بصراحة عن ريح قد دفعتها وحوَّلتها إلى خطوط عنيفة مرتعشة. ورسمت الثالثة شجرة خيالية ذات أوراق خيالية وقالت: «إن شجرتي من إقليم لم نره أبداً.»

والكتّاب الذين ركّزت انتباهي عليهم هم أولئك الذين يستخدمون السلّم ا لكامل للتدوينات الموسيقية ويستخدمون اللغة لإملائه. وفي الحقيقة، هم أولئك الذين يملكون السلالم المبتكرة وأصواتهم الخاصة.

وكان جون هوكز قد جعلته «الاتجاهات الحديثة» في الأربعينات أول كاتب سريالي عندنا.

وفي 1948 حلل ألبير غرار «آكل لحم البشر» بتدقيق شديد ثم علّق[22]:

(... هذه القصة الممتعة قد تُركت في الظلام فترة طويلة، وما منعها على أية حال أن تقص القصة بطريقة مباشرة إنما هو التفصيل المتألق، والغوص في أذهان عديدة وهواجسها، والرؤية الشاملة للرعب... والمعارضة المتميزة جداً. وكما في أعمال فوكنر وكونراد فإن الأثر الذي أحدثته في نفوسنا هو أثر الضوء الومضي الوحيد الذي يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف فوق غرفة مظلمة وفوضوية؛ وقد تكون الصور جامحة ، إلا أن الإشارة إلى بعض الحوادث الرئيسية قد لا تكون واضحة إلا بعد خمسين أو مائة صفحة....

وبالمقومات الحقيقية الثابتة في السريالية ـ وهي اللامنطقية، والرعب، والهزل المروّع ـ أسهمت «آكل لحم البشر» إسهاماً كاملاً.

ما أبعد مضيّ هوكز... يجب أن نثق به... ما أغنى استثماره لقدرته على بلوغ الحقيقة من خلال التشويه؛ وكما بلغ كافكا حقيقة مجتمعه ربما من خلال الصور والانطباعات الكلوستروفوبية غير المقصوردة... كذلك هوكز... قد بلغ حقيقة مجتمعه) (ص 3,12,15,16,11) .

وفي 1962أضاف ألبير غرار مقدمة جديدة إلى الكتاب نفسه [23]:

(إن «آكل لحم البشر» لم تعد تبدو عصيّة أو شاذة كما كانت تبدو في 1948، ولم تعد صعبة

لدى القراءة. وهذا في جانب منه يتفق مع القاعدة القائلة بأن على الفنان الشديد الأصالة أن يبدع الذوق الذي سيستحسنه في آخر الأمر. الزمن ، الزمن والتكرار الفعال، سوف ينتصر في النهاية على السخرية. إن «آكل لحم البشر» تهيئنا لقراءة «قضيب الدبق» ؛ ولكن ما هو أشد وضوحاً هو أن «قضيب الدبق» وغيرها تهيئنا لقراءة «آكل لحم البشر». وبعد هذا، فإن «آكل لحم البشر» لا ريب تستفيد من اتجاه الرواية عموماً بعيداً عن التقرير السطحي والتوضيح الباطل. ولم يعد القراء مرتابين كما كانوا في 1948 بالتشويه الخيالي والابتكار الشعري.)

وعندما يتحدث السيد غرار عن الكتّاب الصعبين من أمثال كافكا، ودجونا بارنس، وفوكنر، يدون هذه الحاشية اللافتة للنظر: «إنني أفهم أن السيد هوكز لم ينه الرواية إلاّ بعد قراءته لكافكا، وفوكنر، ودجونا بارنس، وقراءاته الأولى للأدب التجريبي الحديث كانت مقتصرة إلى أوسع حد على الشعر».

ويقدم لسلي فيدلر آخر كتاب لجون هوكز، وهو «قضيب الدبق»(24) :

(إنه شاذ وحيد ... أقل روائي مقروء من الروائيين ذوي الأهمية الجوهرية في الولايات المتحدة... قد لا يكون هوكز كاتباً شعبياً ولكنه ليس معداً لفئة قليلة من القراء، لأن الأمكنة التي يظهرها هي الأمكنة التي نحيا فيها جميعاً بين النوم واليقظة، والمباهج التي يمنحها هي مباهج العودة إلى تلك الأمكنة الكائنة بين اليقظة والنوم.

... لقد تابع خلال المناظر القمرية... رؤيته للرعب والعاطفة الممنوعة.

إن أشباه الجنون (الكتابة الآلية، خربشات السكارى والمخدرين) قد أصبحت في النهاية مضجرة ؛ ... وتراكيب الجنون الفعلي هي ... كريهة وهزيلة. وهوكز لا يقدم لنا الاستسلام اللامعقول؛ وفي مثل هذه المعرفة إمكانات لا للشعر والقوة فحسب بل للبهجة أيضاً). (ص 8,9,14).

إن السيد غرار يسيء فهم السريالية ويخلط بينها وبين القصص الغوطية المرعبة. وهو يرفض دجونا بارنس ويراها عقيمة. ولعله في هذه الحالة قد آثر في جون هوكز أنه جعل «الرعب بدلاً من الحب مركز أعماله». وكل النساء اللواتي ذكرتهن في هذا الكتاب قد عالجن ألم الحب بدلاً من

التدمير، ولعل هذا ما جعلني أجابه زمرة إطلاق الرصاص وحدي عندما ظهرت «سلالم النار» أول مرة. إن الوجهة الشاردة للحب هي بوضوح عقيمة، متكلفة، مقصرة على فئة قليلة، وغريبة.

وإنه لتفسير ممتع للحاجة إلى الإعجاب بالكتابة الأدبية أن حب الجمهور للعنف والوحشية لا يتضمن حكايات جون هوكز السريالية. وأنا لا أحب أعمال جون هوكز حباً شخصياً لأنني أمقت السادية والعنف بأي شكل مقتاً كاملاً، لكنني أدفع الجزية لكتابته، لخاصّية أسلوبه، وإذا كان شأنه شأن ميلر Mailer يجعل«الرعب بدلاً من الحب مركزاً لأعماله» ، فإن كوابيسه أشدُّ براعة وذكاء وروعة من «الحلم الأمريكي» لميلر.

ويصادفني الآن أن السبب الذي جعلني أكتب دفوعي، غير المستندة إلى النقاد الذين عرَّفوا بدجونا بارنس وجون هوكز، هو السخرية من كلمات السيد غرار: فهو يرفض دجونا بارنس ويراها عقيمة، ولكنه يقبل الأشياء الغريبة البشعة المضحكة في كوابيس جون هوكز، ويا لها من مفارقة ممتعة. إن كلاً من «الغابة الليلية» لدجونا بارنس و«مس ماكينتوش، يا عزيزتي» لمارغريت يانغ امتداد قوي للشعر، وليس في «الغابة الليلة» أي عقم إلا إذا قام السيد غرار بتحديد الكتابة الأنثوية. لقد عالجت دجونا بارنس ألم الحب بدلاً من رعب التدمير والسادية. ولعلي لأنني قد عالجت الحب بدلاً من الوحشية، قد صُنّفت عقيمة، متكلفة، مقصورة على فئة قليلة، وغريبة. وما سمّاه وليم غوين بفطنة «جلد الذكورة الزائفة للدراجة النارية» قد عزَّزه بعناية عدد من النقاد الذكور، ولاقت انحرافات السادية في أعمال جون هوكز الإعجاب على حين أن دراسات الحب وسيره الشارد كما في «الغابة الليلية» و«مس ماكنتوش، يا عزيزتي» ما تزال غير مقدرة بعدل حقّ قدرها.

إنني آمل من الجيل الشاب أن يلاحظ عدم التوازن هذا. فعالم النقاد هو في سواده الأعظم عالم ذكور. إنه عالم إحادي الطرف.

ومود هتشنز كاتبة أخرى ذات أصالة وأسلوب. وقد قامت بدراسات دقيقة للعلاقات. ونحن بحاجة إلى مثل هذا الفحص الدقيق للطبيعة الإنسانية الذي أنكر فينا حيواتنا المزدحمة وكتبنا المزدحمة. إنها واحدة من قلة من كتّابنا في الحب الجنسي. وبالحب الجنسي Erotic Love أعني شيئاً

مختلفاً عن النشاط الجنسي، بالحب الجنسي أعني كامل التجربة الجنسية، جوها، مزاجها، نكهتها الحسية، سرها، اهتزازاتها، وحالة الوجد التي قد تغمرنا، والمساحة المليئة بالأحاسيس والانفعالات المتصاحبة، التي تطوقها، وتهدم الأوصاف التحليلية السطحية الظاهرة. إنها تعالج العلاقات غير المألوفة، والمراهقين الذين يكتشفون أجسادهم، ورياء البالغين. إن «يومية الحب»[25] استكشاف بارع للأحاسيس ككتب كوليت. وهي ذات فطنة وذكاء. وآخر قصصها القصيرة المنشورة سريالية رفيعة.

إنها تستخدم الصور الجسدية المهذبة لتصف المشاعر، والتجارب، والعلاقات الجنسية. وبوسعها أن تكتب الأشياء المروّعة، بأناقة، وأن تحملها مسافات بعيدة .

ويحب النقاد أن يصفوا هذه الأمور بأنها عالم المرأة الصغير الشخصي، على حين أن علماء النفس يعرفون أنها الأرض والجذور لأوسع ارتباطاتنا. وليس لكل التدقيقات الواسعة المكتظة نفاذ البصيرة. وككوليت تركّز مود هتشنز على الأسرة، على بضع شخصيات، ولكن بحيوية وعمق. وهي خبيرة في أوصاف الطبيعة والحيوانات .

إن عبادة الوصف المباشر الذي أضفى على أدبنا ذكورة زائفة قد جعل النقاد جاهلين بالكاتبات. فثمة أحوال وأحاسيس عديدة تتحدى أبنية اللغة قد أنشأتها الكاتبات ببراعة. وقد ذهبت «مود هتشنز» في التجربة الحسية أبعد من معظم كتّابنا الذين يحتذون نموذج «الدراجة النارية». لقد وصفت الأحوال المعقدة والفاتنة للجسم والعقل. وهي تقوم بذلك بتوحيد المهارة، والجرأة، والفطنة والحيوية البريئة والصراحة. وليس فيها تكتبه سطر خامل أو لا معنى له. إن لها أحاسيس متيقظة، وهي دقيقة في تصوير الانفعالات، وكاملة الاستجابة للتجربة التي قوّاها التخيل والابتكار. وبعض الآباء عنها يشبهون الآباء في رواية كوكتو «الآباء الرهيبون». والمراهقون في كتابها هم الذين يحملون عبء الاستبصار. إنهم يرون، إنهم يعرفون . وكتابها ليس صراعاً بين البراءة والشر بل بين الوعي والرياء. والبالغون عندها مراؤون. ورواياتها هي بحث عن الحقيقة. وهذه الحقيقة يعبر عنها أولئك الذين هم في مقتبل أعمارهم. إن أعمالها فريدة، غنية، مفعمة بالذكاء الناشط والحيوية. إنها جديرة بالإعجاب والتقدير.

في روايتها «يومية الحب»(25) يهب التأكيد الشخصي القوة الجسدية:

(استفدت هذا الصباح من الإثمار. قطفت توت الأرض، أو بالأحرى انتزعت توت الأرض. إنه صيف هندي* وضبابي، يمطر فيه الرذاذ الدافئ الذي يلطف الجهة اليسرى من الحديقة محاولاً أن يطيل نموها دون أن تتوفر له الطاقة، للمطالبة بجو أشد برودة، أو حتى أشد حرارة أو تحليقاً. وتوت الأرض قد نبت بسهولة، وهو ناضج، شهي، ولكنه لا يجلب الحماسة. رفعت قبضة منه إلى فمي، وأعليت ذقني، وبكسل شديد في المضغ، وبرقة وضعف في الالتهام والعض، دفعتها إلى سقف فمي بلساني وكانت عصارتها، كما أظن، بحرارة جوف فمي، وأنا لم أشعر إلا أني أصنع توت الأرض نفسه؛ والضغط يستلزم المقاومة، ولذلك اختفى التوت. إنه أشبه برائحة العطر في فمي. أردت المزيد منه ولكن على أن يكون متنوعاً، فلست على عجل. انتزعت عشر توتات، أجمل من السابقات ومختلفة الألوان، وفصلتها عن القضيب الصغير لكل منها وعن وقاحة ذلك المشهد العاري الذي يمكث في رأسي. وما كدت أفكر في غير ذلك، حتى نفذت خطة حسية خامرتني قبل لحظة، خاسرة شيئاً من البهجة. دحرجت التوتات العشر في لساني، وأجلستها على الحوافّ، ثم رفعت الحفنة الجميلة إلى السرداب، السرداب الأحمر، وعصرتها بنعومة، وكان لكل منها اللون نفسه، وحتى الضباب كان قرنفلياً... (إنه نوع من الانحلال العذب، والحاجة إلى الشدّ، وعدم التردد) (ص3 - 4) .

ولهنري ملر في «الربيع الأسود» فصل سماه «إلى حياة الليل» هو أشد أعماله سريالية. «إن عقلي يبحث عن ذكرى هي أقدم من أية ذكرى». إنه يستخدم الصور الحسية، والصور المألوفة ليقوم برحلة ليلية ما. «على جسر بروكلين وقفت وقوف المنتظر العادي للأوتوبوس الكهربائي لأدور حوله...» ويبدأ تسمم الكلمات والصور، ويستخدم الكلمات والصور المتنافرة، فتكون رحلة سكرى إلى الأخيلة الجامحة الغريبة. «إنها جزيرة العقل الأرنبية». إنها ليست ليلاً ولا نهاراً.

بدأ الفصل بمحاكاة ساخرة لـ «منزل سفاح القربى» وأنهاه بتجربته الخاصة، دامجاً الأحلام بالاختراعات. وقد كان اعتراضي عليه في حينه أنه كان بالغ الواقعية لأن الصور في الأحلام لا

* الصيف الهندي: فترة تتميز بدفء الجو أو اعتداله في أواخر أو أوائل الشتاء .

تكون متماسكة جداً، وإنما تكون متوهجة، مضيئة، شفافة. وشعرت آنئذ أنها تفتقر إلى سر الحلم، إلى ولادته النصفية، وصوره نصف المنتهية. إلا أنني اليوم أدرك أن كلاً منا ، حسب مزاجه وأسلوبه، سوف يصعبه إلى العوالم الليلية التي تتخيل العناصر الفيزيقية، وأن هنري ملر أوثق ارتباطاً بـ «هيرونيموس بوش» و«دالي» منه بـ«بريتون». ولكي يكتب عن الأحلام حوّل العالي إلى وطيءٍ وصورٍ زاحفة، ولكنها كانت محتويات العالم الفيزيقي الذي أعاد تركيبه، ولم تكن تجربة ميتافيزيقية، بل صورة فيزيقية غمرها النور، الذي هو أشعة إكس التي تجدد الترتيب الفيزيقي.

ويعالج جرزي كوزنسكي في «الطائر المصبوغ» الوحشية والعنف الكامنين في الكائنات البشرية. ولكنه لا يصفهما باستمتاع منحرف، أو افتتان بالسادية شأن «ترومان كابوت» في «الدم البارد». إنها سادية عضوية، لا تنفصل عن فترة من التاريخ، مرحلةٍ من الاضطهاد وآثارها على طفل السابعة. وجانب من قوتها هو أنها مرحلة حقيقية في التاريخ، واقعة، مأساوية، يرويها شاعر، بأسلوب عظيم الجمال والأصالة ويحتكم إلى الذكاء. ومن جديد، وكما في «آكل لحم البشر» أو أعمال جينه، نجد التعبير الفني يعمق التجربة:

(اختار «لِخْ» أقوى الطيور، فقيده بمعصمه، و... طلى جناحه، ورأسه وصدره بألوان قوس قزح حتى أصبح أشدَّ ترقشاً وحيوية من باقة من الأزهار المتوحشة... ثم ذهبنا إلى الغابة الكثيفة. وهنا أخرج «لِخْ» الطائر المصبوغ وأمرني أن أمسكه بيدي وأن أضغط عليه بخفة. وبدأ الطائر يغرد ويجذب انتباه سرب من النوع نفسه كان يطير بعصبية فوق رؤوسنا. وسمع أسيرنا صوت السرب، فمطّ نفسه نحوه، مغرداً بصوت أشدَّ ارتفاعاً، وكان قلبه الصغير الحبيس في صدره الذي لُوِّن لتوه، ينبض بعنف. وعندما تجمع عدد كافٍ من الطيور فوق رؤوسنا، أشار إليّ لِخ أن أطلق الأسير. فحلق سعيداً حراً، فكان قطعة من قوس قزح تواجه ستارة الغيوم، ثم اندفع إلى السرب البني الذي ينتظره. وذهلت الطيور لحظة . ودار الطائر المصبوغ حول السرب من نهايته إلى نهايته، محاولاً عبثاً أن يقنع عشيرته أنه كان واحداً منها. ولكنها لانبهارها بألوانه المتألقة، طارت حوله غير مقتنعة. وأراد الطائر المصبوغ أن يقترب ويقترب فحاول بحماسة أن يدخل في صفوف السرب. وسرعان ما رأينا بعدئذ كيف أخذ أحد الطيور ينحرف عن السرب استعداداً لهجوم ضار ، وتبعه الواحد بعد الآخر. وباختصار فقد الشكل المتعدد الألوان مكانه في السماء وسقط على الأرض...

عندما علمنا أخيراً أن الطيور المصبوغة كانت في العادة ميتة.) [26]

إن الطائر المصبوغ رمز لما يحل محله طوال الكتاب. إنه اضطهاد أحد الأنواع للنوع البشري، ولكنه في معظم الأحيان اضطهاد ضمن النوع نفسه لمن يبدو غير منتمٍ إليه.

وتشتمل كتب وليم غوين كافة على مدلولات القصيدة وعلى توحيد شامل بين النثر والشعر، والشعور واللاشعور. إنه يثري نثره بايقاعات الشعر وجوه.

وفي قصة من مجموعة القصص القصيرة «وعوه العشيرة الدموية» ثمة مثال[27] على العو السحري الذي يبدعه.

(عندما جلس على سريره، ملتصقاً بهذا المكان الذي حدث فيه الحلم، فكر كيف أشاع يوم الحصان الميت معنى الموضوعات الهائلة الساقطة، كسقوط الأبنية في الشوارع، والجسور في الأنهار والتماثيل في الساحات العامة، وحتى الذكرى الصغيرة للنهار قد أنهاها العث بمعنى الطيران الهش ووميض البثور الصغيرة والرعشات. فسار كين هارباً من غرفة الفوضى المتزايدة والعنف، على الرغم من أنه قد عاش فيها ، فقد كانت وطأة حياته السرية ثقيلة ثقل الصخرة الساقطة ولا شيء، لا شيء سينبثق عنها أو يبعثها من جديد؛ على الرغم من أنه عرف أن العنف واهن وأن الوحشية هشة. ولكنه رأى ، في غرفته الآن، أن التوازن يتصارع ، وأن هيئة من الخارج، في العالم، ومن الداخل، في الحلم، في حالة انهاك. وعرف الآن من جديد، أن ثمة رابطة بين ما يحدث في العالم اليومي وفي الذهن الحالم الذي يمسك بالصور الخفية. لكأن الحياة كانت منتشرة على كل من الحاجز الداخلي والجدار.

والآن شعر أن الحلم قريب منه قرب الجسم من السرير؛ فشعر ببهجة الحب. وفكر أننا لا نستطيع أن نصدق كيف تسير كل الأشياء معاً نحو معنى من المعاني الواضحة في جوهرها، لا نستطيع أن نصدّق. فالحياة الإنسانية تبدو فجأة مؤامرة تختبرنا بالأشياء الصغيرة أو غير المحدودة، وهي مؤامرة تستخدم الحوادث والصور لتعيدنا إلى البداية من جديد.)

ولكل كتبه أثر دائم مستمر. إن «منزل التنفس» و«في البلد الأقصى» و«الروح والجسد» هي جميعها كتب ذات خاصيّة متينة نادرة. إن لها أنغامها المميزة وجمالها المرن.

أعمال مارغريت يانغ

كل ما قلته حول الكتابة، وكل ما قدمته من موقف، ونظرية، وتقنية ، واقتراحات وإيحاءات، يمكن للمرء أن يتعلمها من أغنى المصادر على الإطلاق، وهي أعمال مارغريت يانغ. إن أعمالها تمثل الغذاء الذي يحتاج إليه كل كاتب شاب. إنها خصبة ومثمرة إلى ما لا نهاية، وهي تطور التداعي الحر، والمونولوغات الداخلية، وتسمو بالواقع السيكولوجي إلى أرفع درجة . إنها موسم دائم للصور، العميقة والهزلية.

وقد نفذ وليم غوين إلى عوهر(27) روايتها «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» أفضل من أي كاتب آخر:

(إنها ملحمة عملاقة ، خرافة هائلة، ورحلة متشردة، بحث فاوستي، وهي عمل من الجمال والأهمية المذهلة... إن الآنسة ماكينتوش الغارقة منذ زمن بعيد هي «الحقيقة» عند فيرا كارتويل، التي يرتبط مونولوغها ذو المد والجزر ببحثها عن تلك الحقيقة. وكانت الآنسة ماكينتوش ذات الأنف المكسور والرأس ذي العلامة البيضاء «امرأة حسّاسة صادقة» قد تحدثت بالأمثال السائرة والبديهيات إلى وديعتها الشابة. كانت حاضنة للرواية المسافرة، التي كانت أمها تهيم بالأحلام الحمقاء الأفيونية في المنزل الساحلي ذي الطراز الباروكي في «نيو إنغلاند» بين الضيوف والأصحاب الوهميين الذين «تحلم» بهم. والآنسة ماكينتوش حقيقة عارية الصدر غير مزينة، حقيقة غير محجوبة الرأس؛ لقد تخلى الوهم فيها عن شعره المستعار وصدره الزائف. وقد نشأت من الأرض الحقيقية في «ميد وست» و«هوات تشير» و«ايووا». أما البيئة الصميمية لفيرا كارتويل فإنها الوهم، والخداع، والخيال الجامح. إنها تجارب الأناس «الحالمين» ؛ ولكنها عندما تتحول عن الوهم فإنها لا تقابل من جديد غير الوهم. وتصرخ فيرا كارتويل وهي مسافرة إلى نوع من العالم الغارق، باحثة عن عزيزتها، الحقيقة : «ماذا علينا أن نفعل عندما نشعر أننا بالوهم نقابل الوهم؟». وعندما تسير الآنسة ماكينتوش في البحر ذات يوم، متخلية عن ملامحها وأدواتها على الشاطئ ـ شعرها المستعار، وصدرها الزائف، ومعطفها الواقي من المطر، ومظلتها السوداء ـ تبدأ فيرا كارتوبل البحث عن واقعها الغارق الذي كان، في جوهره الساخر، وهماً. هذه هي الثيمة والخلفية لهذه الرواية الكاسحة، الرفيعة الإنتاجية على نحو لا ينضب، التي ينطلق وراءها ، باستمرار ، وصفحة

إثر صفحة، أحمال وأحمال من الصور التي تولّد الصور؛ وفهرسة دقيقة؛ وبيانات ولوائح بالوقائع، والنباتات والقبعات ، والشعارات، والجغرافيات، والطيور، والأنهار، والمدن القديمة والحديثة، والملوك والسلالات الحاكمة والآثار. إنها تقتحم الأخيلة والصور، والاستعارات، والحذلقات، والغرائب. وتفصيلات الشخصية الواقعية تتواشج فيها الأوصاف المحكمة مع المجازات الكثيرة ومع التموسقات، والتعبيرات الحماسية، التي تتدفق وتدوي وتبحر حول نفسها في جلبة محيطية. إن قراءة هذا الكتاب الذي تكتنفه الأسرار تتم عبر الافتتان والنوم المغناطيسي... والمقاطع السلسة، المتنامية، التي تعتمد على هذه الكائنات الأربعة ومغزاها الأساسي، هي مقاطع إنتاجية، مثمرة ذلك أنها تتدفق في مقاطع من النثر هي أشد غنى، وتعبيراً ، وأصالة وإيحاء شاملاً، مما قرأه هذا القارئ خلال مدة طويلة ... ونادراً ما تقتحم الرواية الأمريكية عالم الغناء، والقوة والنشاط المتزايدين والزينة العضوية. وبدلاً من ذلك فقد تقلصت ، أو ألزمت نفسها بأصغر الصرخات والتعابير وأشدّها أماناً، وبالشكل الحسن والتصوير المدروس من قبلُ للتجربة الإنسانية... وفي «مس ماكينتوش ، يا عزيزتي» نفاجأ بضجيج قوي وعميق، وبصيحة من ملء الحنجرة، بأدب منفسح وجريء يجعل معظم كتّابنا الذكور المرموقين يبدون كجماعة «الدراجة النارية» محاولين أن يثبتوا نوعاً من الذكورة الأدبية... ولكي تحلق «مس ماكينتوش ، يا عزيزتي» في المجال العالمي، فقد رسّخت نفسها في الواقع الأمريكي).

لقد بدأت ما رغريت يانغ شاعرة ثم نشرت الشعر في «مس ماكينتوش، يا عزيزتي». وهي رواية يمكننا أن نقارنها بالسمفونية. إنها تعالج الهواجس، التي تنطلق مديدة ، متنامية، ومثلما تحدث في قدرنا ، تحدث وتتكرر في الحياة المليئة بالتكرارات، والدورات، والمد والجزر. ويمكن أن تقارن بالمحيط الذي هو الرمز المميز للاشعور. وهي تأخذ مكاناً ، يولد ، وينمو، ويعيش تحت الشعور. إنها كتاب محيطي، ذو مونولوغات تتموج مداً وجزراً.

إن الثيمة المتواترة هي هذا الغوص في اللاشعور والصعود المتجدد بطرق تجمع الحقيقة والوهم في نقطة التقاء، ثم الغوص من جديد للمزيد من الاستكشاف. وصورة «الغرق» هي واحدة من الصور المفتاحية. والليل يجلب الانتشار، والنهار يجلب الوضوح الشديد والتحديد. والبحث هو عن التمييز بين الحقيقة والوهم، والنتيجة الفلسفية هي أنهما لا يمكن أن ينفصلا. ومن الوجهة

الرمزية تختفي كل من الشخصية الواقعية والشخصية الوهمية في اللحظة التي يوشك فيها المرء أن يحددهما.

لقد برهنت مارغريت يانغ على شرعية الأحلام، وقوتها، وخداع المظاهر، وارتباك التماثل، وتعدد النفوس التي تتعنقد حول الثيمة الكلية.

«قد تكون كل الأشياء وهماً ـ هذا الصياح، هذا التغضن، هذا السقوط، هذا التلاشي، هذا الوحي العيمق...»

إن المفهوم الميتافيزيقي الذي يرى أن للحياة معنى هو مفهوم أعمق مما وصل إليه المادي (كامو) من أن العالم غير معقول وخال من المعنى. فالإحساس بالعدمية قد نشأ من قبل وما نراه فقط ورفض ما يقع خلف المظاهر وما نراه قد تغير بما نشعر به . فتغير المزاج يشبه تغير الإضاءة في المسرح. والبحث عن الحقيقة في عالم من الوهم في «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» هو بحث ميتافيزيقي ينتهي بقبول أنهما لا يمكن التمييز بينهما لأنهما كامنان في لا شعورنا، جوهرياً، وأننا نرى العالم من خلال موشوريه.

وفي باريس قبل الحرب كانت «نادجا» لـ «أندريه بريتون» رمزاً للمرأة التي امتثلت للاشعورها امتثالاً كلياً وتحدثت بلغة لامعقولة وواضحة جداً للشاعر. وثمة نوعان من الناس الذين يحرزون التحرر الكامل من النماذج التقليدية: الشاعر، الذي هو قادر على رؤية ما وراء الأقنعة، والمجنون. وحتى الفلاسفة قد اعتبروا المجانين أناساً قد أرادوا الهرب من الحياة العادية. ومن الاعتقادات القديمة أن المجانين قد مَسّهم الإلهام، وأنهم كانوا في معظم الأحيان أهل نبوءة وحكمة. وفي العصر الأشد علمية عرفنا أن أولئك الذين انقطعوا عن الاحتكاك بالواقع الخارجي قد حققوا باللاشعور رؤى رائعة في بعض الأحيان، تصل إلى أشد شواطئ المعرفة جموحاً، وهي ذات صلة بأولئك الذين لا يحافظون على اتصالهم إلا بالحياة العادية.

وكان أنطونن أرتو هو الكاتب الكثير الرؤى بين السرياليين. ولم يكن جنونه هو الذي منحه مثل هذه القدرات، ولكن الجنون هو الذي فصله عن أسرته، وزوجته، وأصدقائه، وأولاده، ومنزله، ومهنته، وتركه في عالم مجرد، لا يقابل إلا خياله وحدسه. والشعراء الآخرون لم يذهبوا

بعيداً مثله. فأندريه بريتون يلاحظ «نادجا» ولا يجعلها مجروفة بالأخيلة الجامحة. والآخرون يودون أن يوصدوا الأبواب في وجه الوضع الصارخ، المُلِح، المطالب باجتياح العالم الخارجي بالمخدرات، ليتأملوا عجائب العالم الفيزيقي، والأحلام، والأخيلة، والرؤى، وأحلام اليقظة. إن حراثة الأحلام، والكتابة من اللاشعور هي الأدوية التي أصفها. وكل شخصية في «مس ماكينتوش، يا عزيزتي» هي في وقت أو آخر، غائضة في مياه اللاشعور التي تجدد الحياة. والأم هي رمز للوهم لأنها تضطجع على السرير وتدخن الأفيون مناجية الأشخاص الوهميين الذين يزورونها، مازجة الذكريات بالهلوسة، والأحلام بأحلام اليقظة. إنها أوضح حالمة يمكن أن يتبينها المرء. ويبدو الآخرون غير حالمين، ولكن حين يتقدم الكِتاب تصبح حقيقتهم موضع جدل. والطفلة خائفة من أن تنجرّ إلى رحلات أمها الليلية، وتبحث عن الاطمئنان في رمز المربية العملية، الآنسة ماكينتوش، التي هي حقيقية. إنها تتحدث عن الحس المشترك، وهي منتظمة، عادية، وأليفة.

أولاً، سوف ندع أنفسنا في الحلم الأفيوني عند الأم:

(كانت أمي غافلة عن حقيقتي اللحم والدم... لم تثق أمي بأحد، ولم يكن يفاجئها أي شيء تظهره التحولات، أو التنقلات، أو تغيرات الشكل، أو أي شيء يحدث، أي شيء يتقلب، ولأن أحلام الأفيون تطوقها فقد كانت خلواً من أية دعامة من دعامات القوة، فلا زهرة عندها لم تذبل في آخر الأمر ، ولا صوت لم يضعف. وقد سلمت دائماً بأن الأشياء ليست ما تبدو، وأن كل الأشكال يجب أن تغير هيئاتها، وأن كل الأشخاص يجب أن يتحملوا، وقد كان حتى للأشخاص الذين تودهم أكثر من غيرهم، شيء من المباغتة الباردة، ومن الرهبة، ذلك أن حياتها كانت لعبة الوهم هذه، وأنه ليس ثمة شيء يقيني إلا عدم اليقين، ولا ثمة رصيف تأمن له أكثر من السطح الزجاجي للمد والجزر في المساء والخرير البعيد للأمواج. كل نهاراتها ليلات، وكل ليلاتها نهارات، وقد كان ثمة شفق، ووعوه قائمة، وارتباك عصيب.) (29)

هذه هي الحالة على نحو لا ينكر. على أن مارغريت يانغ تشرع في اختبار الحياة عند الشخصيات الأخرى. ابنه العم «هنه»، المنادية بمنح المرأة حق الاقتراع. لقد أنفقت حياتها محاولة إلحاق الهزيمة بالرجل، ولكنها عندما ماتت، وجدوا عندها خمسين صندوقاً مليئاً بثياب العرس.

والمستر سبيتزر هو التوأم الذي ظل على قيد الحياة. إنه دائم التشوّش حول مثيله، فلا يدري تماماً أأخوه هو الذي مات، أم هو.

(قد يكون ضحية الرتابة، التي هي استشارة ساعة اليد التي تخبره بسير الدقائق إذا لم تكن من خطواته عبر النور والظلمة، ولم يلاحظ العديد من أجزاء الوقت التي سلّم بها جدلاً، ولأنه لم يكن قادراً على أن يعيش بالمفاجأة المستمرة، وغير قادر على أن يموت بالمفاجأة المستمرة، فقد أعدّ نفسه لرؤية الأشياء غير المتوقعة كأنها متوقعة، وكأنه ليس ثمة مفاجأة بوسعها أن تهاجمه، هو الذي كان على الدوام عرضة للمفاجآت ومقدِّراً شرفه أكثر من حياته. ولعله الآن قد قام بآخر خطواته.)(30)

والآن سوف ندع أنفسنا لاختبار حقيقة المربية كما تراها الطفلة فيرا كارتويل:

(كل شيء واضح. كل شيء هنالك حقيقي عند الطفلة والآنسة ماكينتوش...المربية ذات الزي القديم... كان شعاع الشمس طعامها، وشرابها، ومصدر قوتها، الذي حافظ على شدة نشاطها، واستعدادها للطوارئ، وكانت قبضتها مرفوعة، وحسها المشترك لا يجرحه أي هجوم مباغت من الجنون أو الضعف... وكانت لا تؤمن بالأشياء غير المحسوسة... كانت فظة وخشنة ومتأهبة...)(31)

والأزمة الأولى التي واجهت الطفلة في تأملها للحقيقة هي أن شعر الآنسة ماكينتوش «الأحمر الآجري، المرتب بعناية، والمشبه للأرجوان الصوري في الأنوار المتلألئة»، يغدو شعراً مستعاراً على رأس أصلع.

وفي رحلة من أطول الرحلات الليلية التي صوّرها الأدب، تطلق فيرا كارتويل كل طاقاتها للبحث عن الحقيقة. والحقيقة تتجسد في مربيتها القديمة، التي تختفي. إن هذا التضاد بين الأم التي تمثل الحياة الحلمية والآنسة ماكينتوش التي تمثل الحقيقة البسيطة، هو أكثر من درامة إنسانية. وتشعر الطفلة أنه لن ينقذها من الحلم إلا أن تظل قريبة من الآنسة ماكينتوش، وأنها لا تستطيع أن تقبل اختفاءها. وقيل إن الآنسة ماكينتوش قد سارت داخل البحر، وأن نظارتيها قد وجدتا على الشاطئ. وفكرة الاختفاء، والغرق في اللاشعور، تظهر عدة مرات في الكتاب. ولغز اختفائها يجعل فيرا كارتويل تعتقد ان الآنسة ماكينتوش هي أيضاً حالمة. وأنها تؤكد موتها.

إن حقيقة كل الشخصيات هي موضع جدل. إن لهم جذوراً أرضية، بسيطة، طبيعية. هنالك الجلاد المسيحي، الذي نذر نفسه لمهنته، ومونولوغات طبيب البلد، والدار التي بناها المستر سبيتزر لتمثل مقامه المزدوج، الدار التي لها سلّمان، وزوج من البيانو، وغرفتان للجلوس، وبابان. وهنالك الصور والمشاهد التي ستغذي عدداً م أفلام فليني.

وباتحادها مع المعنى المجازي، تغدو إنسانية عظيمة. إن مأزق الإنسان الواقع في شرك البحث الميتافيزيقي هو مأزق نتعاطف معه. ونحن لا نحيا في ذهن واحد فقط، بل في الحياة الليلية للأشخاص العاديين: ماذا يتصورون ، وبم يهجسون، وأية جروح، وأي عصاب، وأية ارتباطات فكهة أو كوميدية، كل ذلك له ماللأفعال من شأن وأهمية.

إن هواجس الكائنات البشرية ارتدادية كـ «الموتيفات» في السمفونية. إنها تتذبذب في اتصالها بالحياة. ولا تخمد أبداً. والأمكنة الفسيحة، والمساحات المحيطية في الكتاب توازي اللاشعور غير المحدود، الذي لا يقاس، وتوازي سرمدية وجودنا الميتافيزيقي. إنه لا ينتهي بالموت.

وكما أصبحت رواية «دون كيخوته» روح إسبانيا و«يوليسز» روح إيرلندا، فأنا مؤمنة بأن هذا الكتاب يمثل أمريكا الليلية. ولأن مارغريت يانغ أمريكية من الغرب الأوسط، فإن الأمريكان هم أشد الحالمين جموحاً، وهم إلى ذلك أعظم الشعراء.

هذا الكتاب هو درس طويل في نمو الصور، وفي الخصائص المغناطيسية والسحرية للغة، وفي عدوى الإيقاع، والتكرارات، وفي كلماتها الخاصة: «... الضرورة هي أن كل موجة ترتفع إلى أقصى مرتفعها ولكنها تعود دوماً إلى الشاطئ».

يمكن للإنسان أن يتعلم من هذا الكتاب كيف تكون الصور متبوعة، نامية، فسيحة حتى تنتج كامل معناها. إنه يعلم الصابر بوساطة الملاحقة الشجاعة. والصورة لا تنقطع ولا تتلاشى. إنها توحّد الحقيقة مع المفارقة، والحكمة الجديدة التي تنكشف عن شطآن جديدة.

والعنصر الكوميدي قوي. وحتى الحيوانات فهي واقعية وغير واقعية. ووجود «الموظ»* هو

* الموظ: حيوان ضخم من حيوانات أمريكا الشمالية شبيه بالإلكه .

موضع شك عندما يكون نداؤه مسموعاً. «قد تكون كل الأشياء وهماً» .

ولطلاب الكتابة، لأولئك الراغبين في التفتح، أنصح بهذا الينبوع للصور التي يمكن لها، كعصا الاستنباء❖ أن تهدي الكتّاب الشباب إلى مصادر الغنى ومكمنه.

إن الكاتبة ذات الأسلوب النادر هي «ماريان هوزر» . وعندما يضجر الناس من الضجة، والشدة، والسوقية، فإنهم سيسمعون التركيبات الحقيقية المعاصرة التي تبدعها ماريان هوزر. والجيل الجديد الذي ثقف خياله بالأفلام قادر على الإعجاب بشخصياتها الغريبة ومهارتها في تصوير غير مألوف.

وفي قصة تدعى «الجانب الآخر من النهر» من مجموعتها «درس في الموسيقى» ثمة دراسة فريدة للاتصال بالمكان(32):

(على أية حال، لم تكن ثمة نوافذ تحميها من العاصفة التي جرفتها نحو البحار السبعة. وكانت نسخة من المجلة المصوّرة تقع كل خميس على أسفل درجة الباب لتحثها على الاندفاع. وخلال السماء الزرقاء المترنمة أبحرت في مغامرات جديدة، مستكشفة ما قد تم استكشافه وانتشر لكي يراه كل الناس. واتبعت الخطوط المتعرجة لخطوات «بروك» الجريئة. وكان سيراها أخف من سير الطيف. وبحرص، اقتفت الأثر خلسة بين الأدغال السرطانية الكثيفة، ولم يصدر عنها أي صوت ينم عن وجودها. وشمخت الوجوه العملاقة للأوثان، التي هي الجبال التي صنعها الإنسان، في القِفار. ونمت الشجيرات المزهرة والأزهار كالجروح على الآذان الحجرية الحلزونية وبنت الأطيار الصائحة في الدغل أعشاشها بين شفاه الأوثان الشهوانية المبتسمة. وامتزجت العجائب القديمة بالعجائب الجديدة، وشغب الشارع بالفيضان، والرؤوس المقصوصة الشعر للمحاربين بالرؤوس المقصوصة الشعر للرهبان، وانكشفت ثنائية لا تنتهي. طاردت عاشقها عبر الأرض والبحار، وأوشكت أن تمسك بظله المجنح ولم تمسكه، لأنها كانت بالضرورة ملاذاً له أو نصف جبل وراءه. وبالرغم من ذلك غطى ظلها أوسع الأقاليم؛ وكانت أدهى رحّالة في أمكنة عديدة في الوقت نفسه. وعندما هزت داني من ذراعها كانت أمواج «البحر الأصفر» تهزها. وثقبت أصواتُ الطيور

❖ عصا الاستنباء: عصا يستعين بها بعضهم على التعرف إلى الماء أو المعادن تحت الأرض .

والبهائم صمتَ ليلاتها الطويلات. وكانت كرةٌ للغزل. وعلى جزيرة سيلان كان الرهبان بطفون بثيابهم البرتقالية حول الشمس. وانعطفت إلى المجذومين في الثرى الصيني، والجنود الميتين، ومواسم الحصاد، والرقص، والمجاعات، والانفجارات، والمصلين. لقد أصبحت العينُ الآلية لكاميرا بروك عينَها الثالثة، عينَها السحرية.)

وكتبها التي تستحق دراسة خاصة هي ـ «السلطان المظلم» و«الأمير إسماعيل» و«الجوقة الخفية».

لقد قدمتُ الأمثلة على الرواية الشعرية التي هي امتداد للشعر.

والكلمات التعريفية تُبعد الكاتب عن قرائه. فعندما دُعي إدغار فاريس إلى تناول العشاء احتفالاً بيوم ميلاده الخامس والسبعين، قُدِّم إلى الناس بوصفه كاتباً طليعياً. فقال : «ليس ثمة طليعة . الفنان هو إنسان زمانه على الدوام ولكن بعض الناس يتأخرون عن زمانهم بعض الشيء».

الفصل الثامن

خاتمة

إنني لا أتوقع أن تكون استنتاجاتي نهائية أو دوغمائية. إن هذا هو السبيل الذي أشعر به حول رواية المستقبل، فأنا لا أؤمن بالتعابير النهائية المطلقة. إنني أترك للكتّاب الجدد أن يستكشفوا كل الإمكانات، وأن يجربوا بجهودهم الخاصة.

ولقد نشا فن «البوب» Pop Art عندما كان النمو الفردي أضعف من الأفكار الجماعية، أفكار العامة. والفنان البوبي The Pop Artist لا يناضل لتحويل محيطه وإنما هو يتقبل العيش فيه. وهذا الفن الذي ليس فيه ما يميزه عن المحاكاة إلا التكبير والتكرار يمثل النقيض لما آمله للرواية. وأمثاله في عدم الإبداع أولئك العاجزون عن تحويل محيطهم، فيحتجون عليه بتبني أديان الثقافات الأخرى وفلسفاتها، وأزيائها وموسيقاها. وإنني آمل ألا يختار الكاتب الأمركي أياً من الأسلوبين، وأن يظل حسّاساً ، قادراً على إيجاد تعبيره المعاصر في الكتابة. آمل ألا يستخدم روائي المستقبل الخلاّطة الكهربائية للنغم الموسيقي، أو الصور الضوئية لتشخيص «مارلين مونرو». آمل ألا ينسخ لوحات الإعلانات ثم يطالبنا بأن نعلّقها على جدراننا .

في روايات المستقبل أرى الحرية الكبيرة في الخيال (التي لاذت بالرواية العلمية، ولم تذهب إلى مكان سواها). أرى تحرراً من ا لحدود المماثلة لما يطالب به العلم، تحرراً من الزمن، تحرراً من الجغرافيا. لقد كان في الواقعي قدرٌ كبير من صانع الخرائط، الذي يرسم الطرقات مُسبقاً في الوجود. وما ينبغي أن يكون عندنا كذلك هم المصورون الأثيريون للكشف عن الأرض العذراء. كان توق الواقعيين إلى نسخ صورة ساكنة راكدة بدلاً من الصورة المتحركة. لم يكن في وسعهم

أن يتصوروا العالم الذي حولنا، أو أنّ في مكنتنا أن نطير. وكان ليوناردو دافنتشي، ذلك الحالم الوحشي، هو الذي منحنا الأجنحة.

والتشاؤمية التي صبغت الكتابة الحاضرة بصبغتها لن تبقى إذا لم يُدِر الناس ظهورهم لعلم الطبيعة الإنسانية من أجل كل العلوم الأخرى. وغريب أن نلاحظ أن الإنسان قد غاب في معظم الأحيان عن الرواية العلمية. وغريب كذلك أننا وقد أشرفنا على اكتشاف قدرتنا على تغيير القدر، سّطحناها حتى كادت تكون عالماً خارجياً تماماً على حين أن الإنسان مهدد بالإبادة أكثر من أي وقت مضى، لا بسبب القنابل، وإنما بسبب السلبية.

وعلى الرواية المستقبلية أن تتعلم أن تعالج الأبعاد الجديدة المتعددة التي فتحناها في شخصية الإنسان.

لقد تنبأ الدكتور أوتو رانك ببنية جديدة للشخصية. وسيكون الكاتب مسؤولاً عن ابتكار شكل من الكتابة يشتمل عليه.

والكاتب يؤثر في بيئته باختياره المادة التي يود ان يركز الانتباه عليها . وهو جوهرياً مسؤول عن تصورنا للعالم ، عن علاقتنا بالآخرين.

واليوم قد ازدادت معرفتنا بأنفسنا كما ازدادت معرفتنا بالعالم. وكما ا كتشف العلماء أن المادة من الممكن أن تتفتت وتتحول إلى طاقة، اكتشفت السيكولوجيون أن الشخصية من الممكن أن تتفتت إلى عناصرها الأساسية المتنوعة مع إطلاقٍ مماثل للطاقة. والتصور بأن الإنسان بسيط ليس أصح اليوم من تصور القرن التاسع عشر بأن المادة لا تتبدل. ولم يفتت بروست الشخصية إلا ليطبق مفهوم النسبية على الطبيعة الانفعالية للإنسان.

وكان الشعراء أول من أدركوا أن المعرفة الشعورية الواضحة جداً، والفهم التحليلي جداً قد يجعلاننا من الناحية الفكرية أدنى إلى الحقيقة، إلا أنهما ، من جانب آخر، قد يضعفان فينا القدرة على الإحساس والشعور بالحقيقة نفسها.

علينا الآن أن نزيد من التركيب، وقد بدأنا نحلل الإنسان ونَفَسْهُ لنراقب «كيف تنمو الأزهار».

ولقد شظّى بروست الشخصية وكأنه كان بختبرها تحت المجهر. ثم بفضل علم النفس فهمنا أن أهم جزء في الإنسان، وهو النفس، كان محجوباً عن العين المجردة. وجدنا التركيب القديم زائفاً زيف الأفكار العتيقة حول العلم. وبتقطيعنا أوصال الإنسان وتشظيته لإقامة الدليل على النسبية، كان علينا أن نعيد تركيبه بطريقة ما. ونحن لدينا عناصر كثيرة للتركيب الجديد. ويجب أن تشتمل على اتساع الكون وقوى الاتصال الجديدة التي تقدمت بسرعة تفوق قدرتنا على الاستيعاب والتركيب. وهذا يتطلب جوهراً فردياً أقوى وأشدّ مرونة مما كان في الماضي: أولاً، لمقاومة التفسّخ في مواجهة الضغوط الخارجية والشواش الواضح؛ وثانياً، لربط كل المعرفة الجديدة ببنية مختلفة؛ وثالثاً، لتوحيد كل هذه الأبعاد الجديدة.

لقد كُتب الكثير عن تشظي الرواية، إلا أن ردّ الفعل هذا ناشئ عن تصور بالٍ للكمال، فالكمال في الماضي كان المظهر الخارجي للتماسك في نموذج اجتماعي أو فلسفي تخضع له الكائنات الإنسانية. هذه الوحدة الزائفة للإنسان قد ألغتها الرؤيةُ الحديثة في النفوس التي كانت محجوبة لتحقيق المظهر الخارجي للوحدة، الرؤيةُ الحديثة في نسبية الحقيقة والشخصية. فالإنسان ليس وحدة محدودة، سكونية، متبلورة. إنه سائل، في حالة مطردة من الجريان، والتطور، والفعل ورد الفعل، والسلبية والإيجابية. إنه أفصح مثال على النسبية. وعلينا ـ نحن الروائيين ـ أن نركب تركيباً جديداً، تركيباً يتضمن التموجات والتذبذبات. وردود الأفعال. إنها مسألة إعادة تركيب الشظايا في بناء دينامي حي.

وكان هذا الانفصال عن الاتساق اللاواقعي، كان هذا التشظّي ثيمة الأدب الحديث بدءاً بالتحليل المجهري عند بروست وعبر تذويبات جويس باللعب بالكلمات؛ إلا أن أياً من هاتين العمليتين لم تكن لتحتاج إلى أن تقضي على الوحدة الجوهرية. وبوسع المرء أن يقارن هذا بانشطار الذرة. إن دينامية جديدة، طاقة جديدة، قد تنجم عن مثل هذا الانشطار في نفوسنا السيكولوجية. واكتشاف الثراء الجماعي الذي يجري سراً تحت شعوننا لا يؤدي بالضرورة إلى فقدان النفس الكلية. وما يبقى للإبداع هو التركيب الجديد الذي يشتمل على كل الأبعاد الحديثة الاكتشاف.

ليس هذا الكتاب إثباتاً لما حققته أعمال الكتّاب في اتجاه متشابه فقط. إنه كذلك دراسة

استكشافية تقدم بعض الدلالات الناتجة عن البحث في إمكانات المستقبل. وما يجعل الكاتب المعاصر غير مستعد إلى الآن للدخول في اتحاد مع العلم هو في تصوري أنه ما زلت تربكه لغته ومعرفته الرفيعة التخصص.

لا الحوادث تمثل الشخصية. ولا تشطيه التحليل والاستبطان تهدد بالضرورة وحدة الإنسان. والحوادث الزائفة أو الكاذبة من الممكن أن تؤدي إلى تفتيت الشخصية بقدر ما تفتتها الذاتية البالغة الإفراط.

وما بدا في البداية كأنه تحطيم للشخصية عند بوست لم يكن غير بداية تحليل المظاهر الزائفة، والفرادة والوحدة الزائفين، والواجهة الزائفة. وحتى ما سمي مرة التحليل السكوني عند بروست فأجدر بنا أن نفهمه على أنه إرجاء للحوادث الخارجية من أجل التركيز على النشاط المكثف للدرامة الخارجية. ولم تظهر الدرامة البروستية سكونية إلاّ بالمقابلة مع مفهومنا للحركة. كما قد يبدو شيء نفحصه تحت المجهر غير متحرك في البداية ثم لا نلبث أن نكتشف أن له نشاطه الشديد الذي يحركه نوع آخر من الحياة، شكل آخر من الحوادث لا تدركه عيوننا الخام منذ البداية.

ينبغي أن تأتي الوحدة من النمو العضوي . ولا ينبغي أن تكون مفروضة من الخارج، أو متعمدة.

والشخصية الآن خاضعة لتلك القوة نفسها، لانشطار الذرة ، للتحليل بغية إبداع المزيد من الدينامية في كل الشخصية. لقد احتججنا على الإيقاع البطيء في الروية التحليلية ولكننا لم نحتج على آلة التصوير ذات التقطيع الزمني التي صورت نمو النبات. وتقبلنا نظريات النسبية في الزمن، ولم تفهم بعد المعاني الضمنية الأدبية للنسبية في الحقيقة والشخصية. نحن نتمسك بوجهة النظر الثابتة في الرواية على حين نتقبل الحركة والتحول في الحقول العلمية. وتقبلنا تواريخ الحالة ولكننا حظّرنا بعض الاعترافات الصميمية المضافة إلى معرفتنا بالكائنات الإنسانية.

ليس المهم متى وأين يبدأ الشكل الجديد، ولكن المهم أن نظل على الدوام منفتحين للابتكار. وإذا كان الأثاث القديم التنجيد قد استبدل بنوع حديث من تصميم الغرفة الرشيق المرتب ليناسب مساحة محددة، ليناسب الطائرة النفاثة، والحياة السريعة، الحياة الخفيفة، فمن الطبيعي كذلك أن

الرواية يجب أن تتغير مع تغيرات الوعي.

فالتجريب والبحث في الرواية ضروريان ضرورتهما في الفن والعلم. إنهما يحطمان القوالب العفنة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الرؤى الجديدة .

والمنظور الكبير لا يتحقق بالامتداد الواسع للسطح. إن ثمة منظوراً في العمق. والعديد من الروايات الأمريكية تحقق مشهداً ، ملهاة موسيقية حاشدة، أوبرا، نسبة كبيرة من العرض المفسد للجمهور. وفيلم كـ «أربعة أيام في نابلس» أشد تأثيراً من «أطول يوم». فنحن نستجيب للوزن الإنساني بدلاً من الجموع المسيطرة . لإنسانٍ بوصفه رمزاً للعديد من الناس.

والطريقة الأخرى في تحديد الرواية هي الإلحاح على أنها لا تعالج إلا موضوعات مباشرة معينة ذات دلالة اجتماعية. وهذا شبيه بالفترة التي كانت فيها الكنيسة الكاثوليكية تحدد الرسم والموسيقى بالإلحاح على أنهما لايعالجان إلاّ الموضوعات الدينية. إن كل سمة في الحياة ذات صلة بجماع الحياة الكية ولذلك هي مفيدة لها فائدة جوهرية. ونحن لا نستطيع أن نخبر سلفاً أية ثيمة، وأي فرد سيثبت أنه أشد قيمة وأهمية. وقد كان بروست يعد في زمانه عابثاً بالكتابة عن الأرستقراطيين، ورغم ذلك فإن رواياته كانت تخدم في تدمير ذلك المجتمع على نحو أقوى مما لو أنفق وقته في الكتابة عن الفقراء. لقد نسينا خدم زولا وبلزاك ولكننا لن ننسى فرنسواز ، تلك الخادمة في كتب بروست. إن كل نشاطاتنا متصلة، ولكن تلك الاتصالات لا تحتاج إلى أن يحدثها الكاتب بنفسه مباشرة. إن مهمة المؤرخ أو الناقد أن يقوم بالتركيب. ولا يستطيع الروائي في رواية واحدة أن يصور تاريخ فترة بأكملها. أنه لا يستطيع إلا تصوير جزء منها. وكان ماكسويل غيسمار على خطأ عندما انتقص من تنيسي وليامز لأنه لم يصور غير العصابيين الذين لم يكونوا جزءاً من المجرى الرئيسي للحياة. ومن يقول لنا ما هو المجرى الرئيسي للحياة؟ إن عصابيي وليامز كانوا إرهاصاً بـعزء كبير مما استطاع الناتور فولبرايت والكثير من الآخرين في 1966 أن يتحدثوا عنه ويقولوا «مجتمعنا المريض».

إن التاريخ الصميمي لأي إنسان هو إسهام في التاريخ العالمي .

وسوف نستمد رمزيتنا من العلم. وقد فسّر مخرج شاب في جامعة كاليفورنيا الجنوبية درامة

النظام الكومبيوتري المطبّق على البشر بطريقة مختلفة عن تفسير كافكا لكابوس عدم التسمية، والتماثل، والرتابة، واللاشخصية. فالعلم يعرض أنواع التعابير المادية الملموسة للهموم الميتافيزيقية والتجارب الانفعالية.

إن لغتنا سوف تتبنى إيقاع حياتنا ودرجة سرعتها. سوف تتأثر بالأفلام والفنون الأخرى. وستكون أقل ثقلاً، وأوثق صلة بعصر النفاثات وأفكارنا المتغيرة عن الزمن وتعجيلاتنا النفسية، وأقل عادية، وأكثر اهتماماً بتوسيع وعينا منها بزيادة مكتسباتنا ودوافعنا العنيفة وانتقامنا وتنافسنا. ولعلها تكون أشدّ اهتماماً بالمتعة والحب.

وأعتقد أن الحقائق العلمية ستكف عن إمطارنا بالإهانات، وأن علم الجمال سيكون أشدّ ارتباطاً بعلم الأخلاق، وأن الناس سيدركون أنهم باطّراحهم لعلم الجمال سيطّرحون كذلك احترامهم للحياة الإنسانية، واحترامهم للإبداع، واحترامهم للقيم الروحية. وقد كان علم الجمال تعبيراً عن حاجة الإنسان إلى أن يعيش في حب مع العالم. وعبادة القبح ارتداد . إنها تدمر شهوتنا وحبنا للعالم.

وعبادة القبح الظاهرة في رواياتنا هي سوء تفسير آخر للواقع. فأن العديد من كتابنا قد ولدوا في بيئات قبيحة، فيفقر وذل هائلين، ظلوا يؤكدون أن هذه هي البيئة الطبيعية، والواقع، وأن الجمال خداع. فلماذا يجب أن تكون الحالة الطبيعية هي القبح؟ وطبيعية لمن؟ نحن قد نولد في القبح، ولكن النتائج الطبيعية يجب أن تكون الظمأ إلى نقيضه. وسوء فهم الحقيقة هي من خدع المدرسة الواقعية. والجوع إلى المجهول والطموح إلى الجمال لا ينفصلان عن الحضارة. وفي أمريكا حُرّفت كلمة «الفن» لتعني «الاصطناعي».

نحن نولد ومعنا القدرة على تغيير ما مُنحناه عند الولادة.

وعندما يرسم اليابانيون الأزهار أو البحر على الثوب الفضفاض فإنهم يقصدون بذلك إقامة رابطة بالطبيعة. بيد أنهم لا يختارون إلا ما هو جميل في الطبييعة ليحافظوا على حبهم للحياة.

والشخصية الخلاقة لا تبقى ثابتة على أول عالم تكتشفه.إنها لا تستسلم لأي شيء. وذلكم هو أعمق معنى للثورة. وليس تغيير الملابس والحلاقة ولا تبني الثقافات الأخرى.

وأولئك الذين يظلون في محيطهم العدائي البغيض هم العصابيون الذين جُرحوا وشُلّوا، أو المجرمون الذين يتقمون سواء ممن أصابهم بضّر أم من الآخرين. فالمجرم يدمر البريء بدلاً من العالم الذي يمقته. وهو يدمر لأنه عاجز عن الإبداع. ولعبادة القبح آثارها التدميرية. ويرينا كوكتو في «الجميلة والبهيمة» جمال الملابس المغسولة التي تجفف على حبل الغسيل، وكأنها السواري في يوم من أعياد البندقية. إن آلة تصويره خلقت الجمال. ودافع الإبداع الحقيقي يختار الحياة لا الموت، والحب لا البغض. وعندما يفقد الكاتب قدرته على التحويل الكيميائي (تحويل الملابس المغسولة إلى صورة جميلة)، فإنه يقدم قائمة بفتات الصخور. وما يتبع ذلك هو فقدان شهوة الحياة، الذي ينشأ عن كتب من مثل «الغداء العاري» لبوروز.

والتصور بأن الرمزية قد تلاشت مع الرومنتكية هو تصور زائف. فقد أثبت علم النفس ودراسة الأحلام أنها جزء من وجود الإنسان. وذات مرة سألني أحد العلماء هل كنا نحلم دائماً بلغة مباشرة. وما يمكنني قوله هو أن ذلك لم يحدث بعد. فحتى حين يبدو سطح ثقافتنا شعورياً على نحو مسيطر، فإن أحداثها تظل رمزية.

وثمة طالبة غاضبة تَعد الرمزية جزءاً من الثقافة المنحطة رفضت أن تصافحني لأنها تختلف معي، فقلت لها: «إنك في إعراضك عن مصافحتي ما زلت تمارسين الرمزية، ألست كذلك؟»

إن الرمز غني ومؤثر لأنه لا يحدد المعنى ويسمح بامتداده وفاقاً للأضواء المختلفة التي تتلألأ عليه. إنه يعلّم المرونة، وقد سمّى ألفرد نورث وايتهد هذا «المؤهلات الإضافية التي تظل في الحاضر غير مكتشفة» وضرب مثلاً بسيطاً: «لقد قال غاليلو إن الأرض تتحرك والشمس ثابتة؛ وقالت محكمة التفتيش إن الأرض ثابتة الشمس تتحرك؛ وقال الفلكيون النيوتونيون إن كلاً من الشمس والأرض يتحرك. على أننا الآن نقول إن أياً من هذه العبارات صحيح بالتساوي، شريطة أن ترسّخ إحساسك بالسكون والحركة حسبَ العبارة التي تبنّيتها. ففي ذلك الزمان لم تكن المفاهيم الحديثة للحركة النسبية في ذهن أي إنسان: ولذلك فإن العبارات قد صيغت بتجاهل للمؤهلات المطلوبة لتكون صحتها أكثر كمالاً.»

والثورة الجنسية وحدها وبذاتها ليست في سبيلها إلى وضع حد للعزلة والاغتراب. ولا بد من

تحقيق المودة والعلاقة بفهم أكبر لتعقدات الكائنات الإنسانية.

ونحن باردون بإزاء الهزيمة ، باردون بإزاء الغريب المجهول غير المكتشف، ومتحاملون على التجريب والبحث في فن الكتابة. والقول بأن الإستبطان شرك لا تقع فيه غير الذات كالقول بأن علينا ألا نمارس الغوص في أعماق البحر لأننا قد نقع في إحدى الفجوات أو نلتوي. وما النفس غير عدسة نرى من خلاها الآخرين والعالم، وإذا لم تكن هذه العدسة خالية من التشوهات لم نستطع فهم الآخرين. وروايتنا مليئة الصم البكم.

وخطورة الواقعية الفوتوغرافية هي أنها أهملت كل إمكانات التغير والتحول، ولذلك لم تُظهر السبيل خارج الأوضاع التي يقع الناس في شركها. والطبيعيون لا يعلّمون المرء التغلب على أوضاع الحياة التي أعطيت لنا. وتوقع المرء بأن يجيء التغير من خارجه لا يقل خطورة عن التعاليم القديمة التي تنص على الاستسلام التواكلي لمشيئة الله. إنه يخلق الإنسان السلبي. والمخبر الذي يخبرنا بقصة حرفياً، والموثّق الذي لا يطلعنا إلا على الوضع الراهن هما بعيدان عن الروائي الشاعر المهتم بإبداع الصور الجديدة، ونبذ القديمة، والذي يجد الحياة غير مقبولة ويسعى إلى تحويلها، وإلى المحافظة على ديناميتنا حية بالقضاء على التماثل، على الخضوع للتنظيم الصارم. والشاعر يكتشف الفوارق التي تستطيع إنقاذ الإنسان من الآلية.

لقد نسينا الدور الفعال والإنتاجي للروائي. وما لدينا هو الروائي المسجل الكسول الذي يسجل كل شيء ولا يضيء شيئاً. والسلبية والجمود هما نقيضا الإبداع. والشعر هو الكيمياء الذي يحول المواد المألوفة إلى ذهب. والشعر، الذي هو صلتنا بالأحاسيس، يمكننا من الاحتفاظ بالعلاقة الحية بكل الأشياء. إنه أسرع وسيلة انتقال لبلوغ الأبعاد فوق الفخاخ التي نصبها من يسمون أنفسهم الواقعيين. إنه السبيل إلى تعليم الارتفاع والسفر في القارات الحرة، السفر على نور القمر أو ضياء الشمس.

ولِنختَمَ هذا الكتاب قد يحسن بنا أن ندع روائياً آخر يعلّق على مشكلات الكاتب اليوم. لقد أثار دانيال سترن في مجلة «الأمة» المسألة بكاملها وهو يدرس «اليوميات»(33) :

(لم تتبدل المشكلات الرئيسية للفن الحديث منذ القرن التاسع عشر. فاختيار الواقعية أو اختيار

شكل ما ضد الواقعية ما يزال المسألة المحورية في اختيار الفن للمنهج. فمن زولا إلى وليم بورروز ما يزال جوهر المشكلة هو كيف يعالج الفنان تجربة نمت على نحو هائل وخيالي.

وفي «اليوميات» حلّت أنايس نن بعض أهم المشكلات الضاغطة على الفنان الحديث. كم يجب أن يكون الواقع واقعياً... كيف يعالج المرء الجانب المظلم، الجانب السريالي من الحياة (الذي هو موجود في هوميروس بقدر ماهو موجود في نورمان ميلر)؟ وما تعلمناه إياه اليوميات هو : السبيل إلى كهوف الروح الخفية التي يمكن الاقتراب منها بالمعالجة الفنية للغتنا اليومية. والواقع ليس واقعاً كما نعتقده البتة. وليست اللغة المشوشة مضيئة بالضرورة. ونحن نعلم أن عالم الغرابة وعالم التناسب قد يتلاقيان في اللغة الأنيقة السهلة. ونعلم كذلك... أن هاجس تسجيل الواقع لا يحتاج إلى أن يتخاصم مع إبداع العوالم الأخرى. ذلك أننا لسنا بحاجة إلى التخلي عن الواقع ولا الخيال في حيواتنا ولا في فننا).

الهوامش

1. Published by the Alicat Bookshop Press, Yonkers, New York, 1946.
2. John Hawkes, *The Cannibal* (New York : New Directions Pub. Corp., 1949), pp. 86, 87-88.
3. Pierre Mabille, *Miroir du merveilleux* (Paris : Sagittaire, 1940) .
4. Gaston Bachelard, *Poètique de la rêverie* (Paris : Press Universitaire de France, 1960), p. 81.
5. Wallace Fowlie, *The Age of Surrealism* (Denver-Chicago : The Swallow Press; and New York : William Morrow & Co., Inc., 1950), p. 182.
6. Djuna Barnes, *Nightwood* (New York : New Directions Oub. Porp., 1961, paperback, pp. 8089-.
7. Fowlie, *op. cit.*, p. 16.
8. Marshall Mcluhan, *The Medium Is the Massage* (New York : Bantam Books, Inc., paperback, 1967), unpaged.
9. Daniel Stern, *The Suicide Academy* (New York : (McGraw Hill Book Company, 1968), pp. 14546-.
10. Fowlie, *op. cit.*, p. 29.
11. *Ibid.*, p. 17.
12. Pierre Brodin, *Présences contemporaines* (Paris : Éditions Debresse, Vol, 2, 1955), p. 223.
13. Margaret Mead, *Redbook Magazine*, January, 1968.
14. R.D. Laing, *Politics of Experience* (New York : Pantheon Books, (Inc., 1967), p. 57.
15. William Goyen, *House of Breath* (New York : Random House, Inc., 1950), p. 28.
16. Deena, Metzger, review of *Colleges*, Los Angeles Free Press, November 1964.
17. Interview with Federico Fellini in *Interviews with Film Directors*, edited by Andrew Sarris (Indianapolis, Indiana : The Bobbs-Merrill Co., Inc.).
18. Metzger, *loc. Cit*

19.Laing, *The Divided Self*(London : Pelican Books, 1965), p. 88.

20. Leon Edel, review of *The Diary of Anais Nin : Volume Two, Saturday Review*, 1967.

21. Metzger, review of *The Diary of Anais Nin : Volume Two*, Los Angeles Free Press, 1967.

22. Albert Guérard, Preface to Hawkes, *The Cannibal* (New York : New Directions Pub. Corp., 1948).

23. Albert Guerard, Preface to Hawkes, *The Cannibal* (New York : New Directions Pub. Corp., 1962).

24. Leslie Fiedler, Preface to Hawkes, *The Lime Twig* (New York : New Directions Pub. Corp., 1961).

25. Maude Hutchins, *Diary of Love* (New York : New Directions Pub. Corp., 1950), p.3; (New York, Pyramid Publications, Inc., paperback, 1959), p. 5.

26. Jerzy Kosinski, *The Painted Bird* (New York : Pocket Books., Inc., paperback, 1966). pp.4445-.

27. Goyen, *Faces of Blood Kindred*(New York : Random House, Inc., 1963), p. 157.

28. Goyen, review of Marguerite Young, *Miss MacIntosh, My Darling, The New York Book Review*, September 12, 1965.

29. Marguerite Young, *Miss MacIntosh, My Darling* (New York : Charles Scribner's Sons, 1965), p. 11.

30. *Ibid.*, p. 460.

31.*Ibid.*, p. 39.

32. Marianne Hauser, *A Lesson in Music* (Austin, Texas : University of Texas Press, 1964), p. 98.

33. Daniel Stern, review in *The Nation*, March 4, 1968.

ثبت المراجع والكتب المزكاة

BIBLIOGRAPHY

- Allendy, Dr. Rene, *La fatalilté intérieur*, Paris : Denoel & Steele, 1932.

- Bachelard, Gaston, *Poètique de la rêverie*, Paris : Presse Universitaire de France, 1960.

- Balakian, Ànna, *Literary Origins of Surrealism*, New York : King,s Crown Press, 1947. New York : New York University Press, paperback, 1966.

- Berne, Eric, *Games People Play*, New York : Grove Press, Inc., 1964

- Brodin, Pierre, *Présences contemporaines*, Paris : Éditions Debresse, Volume 2, 1955.

- Cavallo, Diana, *A Bridge of Leaves*, New York : Atheneum Publishers, 1961.

- Cooper, Patricia, *In Deep*, New York : The Delacorte Press, 1967.

- Desoillé, Dr. R. *Le rêve eveillé en psycholerapie*, Paris : Presse Universitaire de France, 1945.

- *Psychanalyse et rêve evellé dirigé*, Paris : Imprimerie Comte-Jacquet, 1950.

- Ellison, Ralph, *The Invisible Man*, New York : Random House, Inc. 1952. New York : The New American Library, Inc., paperback.

- Ferlinghetti, Lawrence, *Her*, New York : New Directions Pub. Corp., paperback, 1960.

- Fowlie, Wallace, *The Age of Surrealism*, Denver-Chicago : The Swallow Press; and New York : William Morrow & Co., Inc., 1950.

- Goyen, William, *The House of Breath*, New York : Random House, Inc., 1950.

- *Ghost and Flesh*, New York : Random House, Inc., 1952.

- *In a Farther Country*, New York : Random House, Inc., 1955.

- *The Faces of Blood Kindred*, New York : Random House, Inc., 1963.

- Hauser, Marianne, *Dark Dominion*, New York : Random House, Inc., 1947.

- *The Choir Invisible*, New York : Mc.Dowell, Obolensky, Inc., 1955.

- *The Living Shall Praise Thee*, London : Victor Gollancez, 1957.
- *Prince Ishmael*, New York : Stein & Day Publishers, 1963.
- *A Lesson in Music*, Austin, Texas : University of Texas Press, 1964.
- Hawkes, John, *The Cannibal*, New York : New Directions Pub. Corp., 1949.
- *The Beetle Leg*, New York : New Directions Pub. Corp., 1953.
- *The Goose on the Grave and The Owl*, New York : New Directions Pub. Corp., 1953.
- *The Lime Twig*, New York : New Directions Pub. Corp., 1961.
- Hutchins, Maude, Love Is a Pie, New York : New Directions Pub. Corp., 1944.
- *Georgiana*, New York : New Directions Pub. Corp., 1946.
- *Victorine*, Denver-Chicago : The Swallow Press, 1959 , New York : Pyramid Publications, Inc., paperback, 1960.
- Kavan, Anna, *House of Sleep*, New York : Doubleday & Company, Inc., 1947.
- *Asylum Pieces*, New York : Doubleday & Company, Inc., 1940.
- *Eagle's Nest*, London : Peter Owen, 1957.
- *Bright Green Field*, London : Peter Owen.
- *Who Are You?* Northwood, Middlesex, England : Scorpion Press, 1963.
- *Ice*, London : Peter Owen, 1957.
- Kerouac, Jack, *On The Road*, New York : The New American Library, Inc., paperback.
- *The Subterraneans*, New York : Grove Press, Inc., 1958.
- Kosinski, Jerzy, *The Painted Bird*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1965, New York : Pocket Books, Inc., Pocket Cardinal paperback, 1966.
- Laing, Dr. R.D. *The Divided Self*, London : Pelican Books, 1965.
- *Politics of Experience*, New York : Pantheon Books, Inc. 1967.
- Lindner, Dr. Roberts, *The Fifty-Minute Hour*, New York : Bantam Books, Inc., paperback.

Mabille, Pierre, *Miroir du merveilleux*, Paris : Sagittaire. 1940
- Michaux, Henri, *Miserable Miracle*, Translated by Louise Varèsa. San Francisco : City Lights Books, 1963.
- Minkowski, Eugen, *La schizophrenie*, Paris : Payot, 1927.

- Moore, Harry, *The Intelligent Heart*, New York : Grove Press, Inc., 1962.
- Steele, Max, *Where She Brushed Her Hair*, New York : Harper & Row, Publishers, 1968.
Stern, Daniel, *After the War*, New York : G.P. Putnam's Sons, 1967.
- *The Suicide Academy*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1968.
- Young, Marguerite, *Angel in the Forest*, New York : Charles Scribner's Sons, 1966.
- *Miss MacIntosh, My Dating*, New York : Charles Scribner's Sons, 1965, New York : The New American Library, Inc., paperback, 1968.

Most of the quotations and references are taken from the hardback editions, but for the students I have listed paperbacks when available.

I have purposely concentrated on American writers but several books by foreign writers recently translated could be added to this list:

Cortazar, Julio, *End of the Game and Other Stories*, New York : Pantheon Books, Inc., 1967. Also published as *Blow-Up and Other Stories*, New York : Collier Books, paperback , 1968.

Frisch, Max, *I'am Not Stiller*, New York : Random House, Inc., Vintage Books, paperback, 1962.

Moreau, Marcel J., *The Selves of Quinte*, New York : George Braziller, Inc., 1965.

كتب أخرى من تأليف
أنايس نن Anais Nin

FICTION

- *House of Incest*, prose poem	The Swallow Press
- *Winter of Artifice*, collected novelettes	The Swallow Press
- *Under a Glass Bell*, short stories	The Swallow Press
- *Ladders to Firs*, novel	The Swallow Press
- *Children of the Albatross*, novel	The Swallow Press
- *The Four-Chambered Heart*, novel	The Swallow Press
- *A Spy in the House of Love*, novel	The Swallow Press
- *Seduction of the Minotaur*, novel	The Swallow Press
- *Collages*, novel	The Swallow Press

NONFICTION

- *D.H. Lawrence : An Unprofessional Study*	The Swallow Press
- *The Diary of Anais Nin : Volume one* *(19311934-)*	The Swallow Press and Harcourt, Brace @ World Inc.
- *The Diary of Anais Nin : Volume Two* (19341939-)	The Swallow Press and Harcourt, Brace @ World Inc.
- *The Diary of Anais Nin : Volume Three* (To be published in 1969)	Harcourt, Brace @ World Inc.

Note to the Reader : All references to work by Anais Nin made in this book apply to the above edition.

أناييس نن في سطور

ولدت أناييس نن Anaïs Nin في ضاحية «نويّي» Neuilly الپاريسية في أسرة ذات أصول إسپانية وكوبية وفرنسية ودانماركية سنة 1903. أمضت طفولتها في أنحاء متعدّدة من أوربا، إلى أن غادرت پاريس وهي في الحادية عشرة من عمرها لتعيش في الولايات المتّحدة. ثم عادت إلى پاريس وهي في الثلاثين حيث درست علم النفس تحت إشراف المحلل النفسي المعروف أوتو رانك، وصارت لها معرفة شخصية بمشاهير الكتّاب والفنّانين وكتبت سلسلة من الروايات والقصص.

في البداية عجزت عن العثور على ناشر لأعمالها، فنشرت على نفقتها دراسة عن «د.هـ. لورنس» (1932)، ورواية «شتاء المكر» (1939)، ومجموعة قصص «تحت الجرس الزجاجي» (1944). وكانت نوعية أعمالها وأصالتها واضحتين، ولكن كما هي الحال مع معظم الكتّاب الطليعيين فقد احتاج حصولها على الاعتراف الواسع بها إلى بعض الوقت. كان قراؤها قليلين في البداية إلا أنهم تابعوها بإخلاص. ثم حظيت كتبها بقدر كبير من ثناء النقّاد. وأكسبها النشر العالمي ليومياتها الذي بدأ سنة 1966 معجبين جداً، ولا سيما بين الشباب والطلاب. ثم نشرت عدداً من الروايات منها «عين في منزل الحب» و«سلالم الحريق» و«أطفال القطرس». ومن البلدان التي انتشرت كتبها فيها يمكن أن نذكر فرنسا وألمانيا وإيطاليا وهولندا والدول الإسكندنافية وإسپانيا واليابان والولايات المتحدة. وقد تُرجمت بعض أعمالها إلى العربية.

وفي سنواتها الأخيرة حاضرت كثيراً في جامعات الولايات المتحدة. وفي العام 1973 نالت الدكتوراه الفخرية من كلية فيلادلفيا للفن وانتُخبت عضواً في «المعهد الوطني للفنون والآداب». وتوفيت في لوس أنجلوس سنة 1977.

شرموس

أنابيس نن
رواية المستقبل

- هذا الكتاب دراسة من دراسات النظرية الأدبية. فهو تأمل في واقع نوع أدبي، ونقد لما هو مألوف حوله وما يسلّم بصحته ، وهو تفكير في التفكير ، وفحص لمقولات سائدة وتأسيس نظري لنوع من الفن الروائي ، هو رواية المستقبل ، مبنيٌّ على خبرة المؤلفة في الرواية بوصفها روائية وقارئة للروايات.
- تسلّط أنابيس نن الضوء على الآفاق الجديدة التي يمكن أن تبلغها الرواية. إنها تكتشف أبعاداً جمالية جديدة، وأعماقاً إنسانية مجهولة ، وطرقاً في الإبداع الجديد توازي اكتشافات العلم الحديثة.
- حول العلاقة بين العلم والرواية تقول أنابيس نن: «تريك الرواية العلمية الجيدة عالمَ الغد قائماً على الاحتمالات العلمية. وتريك الرواية الاستكشافية الجيدة إنسانَ الغد ، الإنسان الذي قد تكونَه ، قائماً على الاحتمالات السيكولوجية. إننا لن نستطيع أن نألف العالم الحديث ضمن أنفسنا إلا إذا نزعنا خوفنا من استكشافه.» ولذلك فالتحليل النفسي يُثري رؤية الكاتب ، وقد أثرى بالفعل رؤية من أقبل عليه واستفاد منه. تقول: «ولقد رفض ريلكه التحليل النفسي ، إذ خاف أن يشفيه ، فيشفيه من الشعر. ورفضه كافكا ، فظلّ حبيساً في عالم ضيّق من الكوابيس . وقبله هيرمان هيسه ، فاتّسع خياله. فالخوف لا يحفظنا إلا من الأعماق. وكان ستريندبرغ في طليعة زمانه.»



تلفاكس 5522544 6 00962 ص.ب 950252 عمّان 11195 الأردن

